

**IMAGINÁRIOS DE DIÁSPORA EM JOÃO DE MELO E ANTHONY DE SÁ:
PARA UMA LEITURA DA ALTERIDADE
EM *GENTE FELIZ COM LÁGRIMAS* E EM *BARNACLE LOVE***

Rita Cristina Alfenim de Almeida Rolim

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses
(Área de Especialização em Estudos Literários)**

Março, 2011

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses (Área de Especialização em Estudos Literários), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Graciete Gomes da Silva.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Graciete Gomes da Silva pela competência, generosidade e paciência com que orientou esta dissertação de mestrado, transmitindo-me sempre ensinamentos úteis e apresentando sugestões críticas preciosas para o desenvolvimento de uma pesquisa mais completa e pertinente.

Aos meus pais, pelo entusiasmo e confiança que depositaram em mim e neste projecto desde o seu início.

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS PORTUGUESES (ÁREA DE
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS)**

TÍTULO:

**IMAGINÁRIOS DE DIÁSPORA EM JOÃO DE MELO E ANTHONY DE SÁ:
PARA UMA LEITURA DA ALTERIDADE
EM *GENTE FELIZ COM LÁGRIMAS* E EM *BARNACLE LOVE***

AUTORA:

RITA CRISTINA ALFENIM DE ALMEIDA ROLIM

RESUMO

A concretização de imaginários de diáspora em *Gente Feliz com Lágrimas* e em *Barnacle Love* transporta as personagens para um universo peculiar, para lá do tempo e do espaço em que supostamente se movem, na sua busca de um “outro” ou de “outros” de si. A experiência da alteridade, liberta assim de referências exclusivas a origem ou destino das personagens, transforma percursos migratórios em questionamentos ontológicos, com implicações significativas nos planos da narrativa e da leitura literária. A questão da voz e a enunciação em primeira pessoa são traços significativos do hibridismo de qualquer das obras, em termos conceptuais e de género literário.

PALAVRAS-CHAVE: Diáspora, Imaginário, Identidade, Alteridade, Polifonia, Migração, Ficcionalidade, Género literário, Romance, Autobiografia.

ABSTRACT

The fulfilment of diasporic imaginaries through *Gente Feliz com Lágrimas* and *Barnacle Love* takes its characters to a very peculiar universe which is located beyond the space and time that they supposedly inhabit and which facilitates the search for the “other” or for the “others” of themselves. The experience of alterity, free from exclusive references to the origin or the destiny of the characters, transforms the migrational journeys into ontological questionings with significant consequences to the narrative and to the literary reading. The issue of the voice and the first person discourse are significant traits of hybridity in both works, in regards to concepts and literary genre.

KEY WORDS: Diaspora, Imaginaries, Identity, Alterity, Poliphony, Migration, Fictionality, Literary Genre, Novel, Autobiography.

ÍNDICE

Introdução: Imaginários de diáspora	1
Capítulo I – Lágrimas vs. amor: considerações teóricas e metodológicas	
1. A questão da voz.....	4
2. Polifonia e ficcionalidade.....	7
3. “Nem autobiográfico, nem açoriano”	9
4. Hibridismo e composição literária.....	13
5. Metodologia.....	21
Capítulo II – Transitar e ser: de Portugal ao Canadá	25
Capítulo III – Jogos de espelhos em <i>GFL</i> e em <i>BL</i>	37
Capítulo IV – Um “deus de si mesmo”? O sentido religioso em <i>GFL</i> e em <i>BL</i>	48
Capítulo V – Universos femininos em <i>GFL</i> e em <i>BL</i>	58
Conclusão	72
Bibliografia	76

Introdução: Imaginários de diáspora

The Portuguese call it saudade: a longing for something so indefinite as to be indefinable. Love affairs, miseries of life, the way things were, people already dead, those who left and the ocean that tossed them on the shores of a different land – all things born of the soul that can only be felt.

Anthony de Sá (*Barnacle Love*, 4)

Gente Feliz com Lágrimas e *Barnacle Love*¹, no seu estatuto ficcional, lançam ao leitor o desafio da compreensão de imaginários de diáspora que se traduzem em estratégias discursivas de construção e reconstrução identitária em contexto de emigração, de Portugal para o Canadá neste caso. Neste desafio, a diáspora, enquanto cenário de deslocação ou dispersão geográfica de elementos de uma comunidade, dá lugar a uma geografia simbólica em que a partida para um “novo mundo” se institui como ponto de partida para um novo “eu” e, conseqüentemente, para o questionamento das referências identitárias de origem e destino.

Os imaginários de diáspora concretizados em *GFL* e em *BL* transgridem as fronteiras do espaço e do tempo, apontando no sentido de uma dimensão única, um espaço-tempo em que o tumulto das personagens emerge, em “carne viva”, na sua busca problemática de um “outro (ou de outros) de si”. “Diáspora” surge assim, neste estudo, como um conceito de significação plural em que a deslocação física do indivíduo se afirma como signo de uma deslocação ontológica entre o “eu” de partida e o “eu” de chegada e também entre este e as múltiplas representações do “outro”. Não exclusiva de obras como *GFL* ou *BL*, a diáspora poderá surgir como pólo aglutinador de determinados

¹ As obras *Gente Feliz com Lágrimas*, de João de Melo, e *Barnacle Love*, de Anthony de Sá, serão, daqui por diante, referidas através do uso das siglas *GFL* e *BL*, respectivamente. No caso de *BL*, optou-se, por uma questão de rigor, pelo texto original, com a tradução portuguesa em nota de rodapé.

imaginários em qualquer obra literária que verse o tema da deslocação física e simbólica do “eu” face a “si mesmo” em contexto migratório.

Embora escritas e publicadas em contextos diversos, as obras *GFL* e *BL* constituem-se como interpretações literárias do fenómeno da emigração portuguesa para o Canadá, da década de 80 à actualidade, corporizando, em qualquer dos casos, problemáticas identitárias indissociáveis de fenómenos de alteridade interessantes. As relações diversas entre contextos individuais de partida e de chegada no quadro de um “terceiro espaço” – habitado por um “terceiro indivíduo” (poderão ser vários) – colocam o leitor perante modos de reconfiguração identitária legíveis à luz de teorizações como as Homi Bhabha, em *The Location of Culture*, ou de Edward Said, em *Orientalism*, em que se problematiza a alteridade como via de acesso a uma identidade “depurada”.

A análise dos imaginários de diáspora concretizados em *GFL* e em *BL* far-se-á através do recurso a uma metodologia comparada que permitirá a identificação e a discussão dos procedimentos retóricos utilizados pelos dois textos na construção das referidas identidades e alteridades. O presente estudo propõe-se, deste modo, equacionar manifestações contraditórias e/ou concordantes de um tema comum, de grande relevância quer para a literatura portuguesa, onde o tópico da viagem e do encontro com o estrangeiro é uma constante, quer para a literatura canadiana, que tem assistido ao surgimento de abordagens literárias diversas do fenómeno da imigração portuguesa² e de outras origens³.

A elaboração de um estudo analítico comparativo de *GFL* com *BL* surge também como uma oportunidade de reflexão sobre as estratégias seleccionadas por cada um dos autores para a exploração criativa de imagens, sobretudo no que se refere ao questionamento identitário inerente à enunciação na primeira pessoa e à perspetivação da imagem do “outro”, a partir “de dentro” (como ilustra o registo polifónico da obra de João de Melo) ou a partir de um ângulo “exterior” de observação, todavia não alheio às idiossincrasias próprias de um olhar luso-descendente, em Anthony de Sá.

² A título de exemplo, veja-se a obra de Nelsa Roberto, *Illegally Blonde*, publicada em Março de 2010 pela Great Plains Publications (Toronto, Canadá), em que se aborda o tema da deportação e da imigração portuguesa no Canadá.

³ A propósito da diáspora italiana no Canadá note-se, por exemplo, a trilogia *Lives of the Saints*, da autoria de Nino Ricci, publicada em 1990 pela Cormorant Books (Toronto, Canadá) e adaptada ao formato televisivo em 2004.

O confronto entre *GFL* e *BL* contribuirá, deste modo, não só para ampliar o conhecimento das especificidades da emigração portuguesa para o Canadá mas também o das suas representações literárias, ao remeter para o terreno da literatura comparada a leitura de textos que, embora (de certo modo) complementares, não foram ainda alvo de reflexão em termos comparativos. O recurso a métodos e a técnicas de análise comparada passará também, nesse sentido, pela revisão de conceitos como o de nacionalidade literária, pela concretização da figura autoral na sua relação com a teoria dos géneros e pela problematização da existência de uma “literatura de emigração” ou “de diáspora”.

O Capítulo I ocupa-se do enquadramento teórico e metodológico da análise a desenvolver, centrando-se na(s) voz(es) narrativa(s), nos processos de ficcionalização e no carácter híbrido das personagens e da composição narrativa. O Capítulo II analisa a construção de imagens referentes aos contextos de partida e de chegada em *GFL* e em *BL*, recorrendo a metodologias próprias da imagologia e da tematologia. No Capítulo III, retoma-se a análise da interacção das vozes que povoam *GFL* e *BL*, analisando-se relações de especularidade presentes nos textos. A partir dos Capítulos IV e V, a reflexão desloca-se fundamentalmente para o diálogo que as personagens estabelecem consigo mesmas, ou com “os outros de si”, valorizando-se as figuras femininas que preenchem os universos ficcionais de *GFL* e *BL*. O Capítulo IV equaciona, então, a emergência de um novo sentido religioso, ou de uma nova espiritualidade, que dê resposta às questões ontológicas predominantemente levantadas por Nuno em *GFL* e por Anthony em *BL*. O Capítulo V sublinha ainda, e por último, a importância das figuras femininas de *GFL* e *BL* para o esclarecimento e eventual solução das problemáticas identitárias levantadas. Seguem-se a conclusão e a bibliografia.

Capítulo I

Lágrimas vs. amor: considerações teóricas e metodológicas

O confronto de tópicos recorrentes em *GFL*, de João de Melo, e em *BL*, de Anthony de Sá, sustentará ao longo de todo o trabalho a argumentação de analogias e contrastes entre as duas obras, em particular no que se refere a um questionamento identitário indissociável da construção da imagem do “outro” no universo ficcional de cada uma das narrativas. A coexistência polifônica dos “outros” em qualquer dos textos constitui-se, aliás, como máscara de experimentação identitária do narrador, cuja demarcação de um universo de “outros que vivem fora de si”, o inscreve, a si e às suas personagens, na esfera de um alheio (ou de um alheamento) de natureza ora estrangeira e externa, ora nacional e familiar.

1. A questão da voz

A questão da polifonia do discurso romanesco, levantada por Mikail Bakhtine em *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1987), sublinha a evidência de uma pluralidade de vozes em que se consubstancia a recusa de um discurso unívoco, concretizada numa enunciação irredutivelmente plural⁴. Para Bakhtine, a polifonia do discurso romanesco supera a clivagem entre o homem e si mesmo, inevitável no romance que designa como

⁴ Como assinala Nathalie Piégay-Gros, reportando-se ao dialogismo bakhtiniano: « (...) le roman a pour singularité de faire éclater tout discours univoque; non seulement l’auteur ne parle pas «en son nom propre», mais il fait jouer entre eux les différents discours. L’énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle. (...) La vérité de ce type de discours ne réside pas dans l’affirmation d’une parole autoritaire, mais, *a contrario*, dans le dialogue qui s’instaure entre différents voix» (Piégay-Gros, 1996 : 26-27).

unívoco/a uma voz, promovendo o acesso do leitor à auto-consciência do “herói”. O carácter dialógico que Bakhtine atribui à escrita romanesca constitui, pois, um importante contributo para a compreensão do modo como tais vozes se complementam, contradizem ou confirmam; e, como tal, para a abordagem de questões como “Quem é que fala?”, “Quem diz o quê?” e “Porque é que a personagem “X” se afirma de determinado modo na narrativa?”, centrais a este estudo.

Em *Esthétique de la création verbale* (1984), Bakhtine assinala também que o escritor, enquanto criador, se transforma, ele mesmo, no produto criado, o que inviabilizaria qualquer hipótese de leitura biográfica do texto. Neste sentido, e no nosso caso, talvez se possa mesmo falar de “sugestão heteronímica” a propósito dos textos em análise – assumida, aliás, por João de Melo, para quem um dos desafios de *GFL* consiste em envolver o leitor numa “rede de ficções quase desconcertantes”, resultante de “um processo heteronímico, uma espécie de jogo de iluminação que torna as personagens simultaneamente reais e transfiguradas” (*apud* Freitas, 1992: 104-105). A definição de fronteiras entre realidade e ficção, traduzida na criação de figuras e enquadramentos múltiplos, torna-se assim marca do “desespero” assinalado por Silvina Rodrigues Lopes:

O desespero com que percorro a linguagem é a esperança de construir um idioma. Sem desespero não haverá provavelmente decisão. Marcas do desespero, as aspas que rodeiam as palavras ou expressões citadas são com certeza os sinais visíveis da fragmentação, da gaguez que o discurso normal oculta e que o literário exhibe sem precisar de sinais exteriores. Não “sabemos” nós que ler um texto como literário é colocá-lo entre aspas? Como se de uma citação se tratasse? (Lopes, 1996: 21)

Poder-se-á, entretanto, considerar o registo polifónico como um dos “sinais visíveis da fragmentação” patente na articulação dos discursos dos irmãos, em *GFL*, ou na continuidade narrativa dos relatos de Manuel e António em *BL*. João de Melo e Anthony de Sá apostam assim em reescritas múltiplas, pela voz dos “narradores-heterónimos” criados no texto, que pluralizam os eventos narrados ou a sua “verdade”, sempre parcial e parcelar.

A relação estabelecida entre autor empírico, enquanto criador de um ou vários narradores que conformam o universo ficcional, e personagens parece, nesse sentido,

sugerir a configuração dos textos literários em análise como “laboratórios” de identidades transnacionais, onde a figura autoral emerge como “ser de papel que não pré-existe à enunciação, mas que se produz com ela”, e o leitor se afirma como “unidade de significação em que o texto se produz” (Compagnon, 1998: 53). *GFL* e *BL* remetem, deste modo, a figura autoral (sem exclusão do sujeito empírico) para um horizonte crítico que oscila entre a condenação ao desaparecimento total e a preservação de uma experiência vivida que é objecto de reficcionalizações sucessivas, quer através do recurso ao registo bakhtiniano da pluridiscursividade, quer através da criação de um autor ficcional de natureza intradieética, como acontece, por exemplo, em *GFL* com Rui Zinho, desdobramento de Nuno. O narrador dissocia-se, então, da figura do autor empírico, pela eventual transfiguração do vivido num universo de possíveis, emergentes do acto de leitura:

Sendo uma construção cultural, não se pode identificar um mundo possível com a manifestação linear do texto que o descreve. O texto que descreve este estado ou decorrer de acontecimentos é uma estratégia linguística destinada a fazer surgir uma interpretação por parte do Leitor Modelo. Esta interpretação (seja expressa de que maneira for) representa o mundo possível delineado no decorrer da interacção cooperativa entre o texto e o Leitor Modelo. (Eco, 2004: 221)

Para Alexander Nehamas, a construção da figura autoral resulta também, essencialmente, da interacção entre o texto e o leitor, no momento em que estes se reconhecem mutuamente como fazendo parte de um acto de comunicação no qual o autor representa uma *função* e uma *figuração* (*apud* Buescu, 1998: 17). A identidade da figura autoral expressa-se, então, como consciência de uma alteridade que teria por referente o autor empírico, reconfigurado numa pluralidade de olhares e de vozes narrativas que passa também, em *GFL*, pela encenação de autores textualmente inscritos, caso de Rui Zinho.

Michel Foucault considera, nesse sentido, que a instância autoral, porque instauradora de interdiscursividades, “não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (Foucault, 2006: 56-57). Emergem assim, nos textos em estudo, narradores que encenam hipóteses identitárias distintas na primeira

pessoa (vários “eus”, se preferirmos), num registo “semi-heteronímico” que talvez pudesse levar os autores a dizer, com Pessoa, que muitos deles exprimem ideias que eles mesmos não aceitam, sentimentos que nunca tiveram⁵.

2. Polifonia e ficcionalidade

A revisão teórica empreendida no ponto anterior, em particular no que se refere ao dialogismo bakhtiniano, expõe, ainda que de forma sumária, as limitações da hipótese biográfica e/ou autobiográfica para a caracterização genológica de obras como *GFL*, no estatuto ficcional que lhe é próprio. A iterabilidade do discurso em *GFL* e *BL* revela, deste modo, a distância que medeia realidade e ficção, conferindo a qualquer dos textos uma certa aparência de hesitação, que os afasta da hipótese autobiográfica reafirmada por Philippe Lejeune no artigo “Definir autobiografia” (Lejeune, 2003: 54). Com efeito, a valorização do autêntico em detrimento do ficcional implicaria que o “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975) estabelecido entre o texto e o leitor aferisse o estatuto da narrativa pela sua relação com a verdade/ realidade, o que não acontece em *GFL* e *BL*. Na realidade, embora *GFL* e *BL* apresentem um referente exterior ao texto, concretizado na figura dos autores empíricos João de Melo e Anthony de Sá, são os narradores e as personagens quem determina o desenrolar da narrativa, circunscrevendo-a ao domínio da ficção (e não ao da autobiografia, enquanto documento ou testemunho susceptível de corroboração extratextual). Aquilo a que efectivamente se assiste é ao relançamento de hipóteses interpretativas em que o leitor vai procedendo por avanços e retornos, na sua busca de uma “verdade” balizada entre “aquilo que provavelmente aconteceu” e “aquilo que poderia ter acontecido”. É, então, evidente que os textos em análise, dado o seu

⁵ “Por qualquer motivo que não me proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria. Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler.” (Pessoa, 1966: 106)

carácter ficcional e polifónico, se não inscrevem no registo autobiográfico, na acepção consagrada por Philippe Lejeune em *Le Pacte Autobiographique*: “(...) un récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.” (Lejeune, 1975: 14).

GFL e *BL* não indiciam, de facto, o relato de uma pessoa real sobre a sua própria vida ou personalidade; optam, pelo contrário, por um registo narrativo plural, relativo a dois ou mais sujeitos, que reflectem sobre o passado, as hipóteses de futuro e também sobre as implicações desse futuro na reescrita do passado e do presente. Como afirma João de Melo em excerto já aludido:

É suposto que Rui Zinho nunca tenha existido, como sabe. Mas a geografia e a memória de *Gente Feliz com Lágrimas* passam-lhe pelo sangue e pelos nervos, antes de se converterem em escrita de ficção. Daí a minha ideia de que o romance não possa nem deva ser rotulado equivocadamente - nem autobiográfico nem açoriano. (...) Rui Zinho não existe sequer no “Livro Primeiro” de *Gente Feliz* enquanto “ouve” Nuno, Amélia e Luís nessa confissão de infância comum. Não existe também a outro nível, quando Marta desfolha o discurso do cinismo acerca de um casamento que veio da paixão e da aprendizagem do amor até ao divórcio. (...) Pois bem, um dos desafios de *Gente Feliz com Lágrimas* passa exactamente por aí: envolver o leitor numa rede de ficções quase desconcertantes. Há aí um processo heteronímico, uma espécie de jogo de iluminação que torna as personagens simultaneamente reais e transfiguradas. Ou seja, acaba por ser um divertimento.” (Freitas, 1992: 104-105)

João de Melo, explica, deste modo, o carácter ora assumidamente ficcional em que Rui Zinho se revê, ora o estatuto “simultaneamente real e transfigurado” que afecta outras personagens de *GFL*, apresentando, assim, o texto enquanto jogo de “ser” e “parecer”. Caberá ao leitor preencher “espaços vazios”, nos termos definidos por Wolfgang Iser em *The Act of Reading*, onde se argumenta que as narrativas literárias apresentam lacunas sugestivas que o leitor desenvolve criativamente sem perseguir uma interpretação prévia (Iser, 1980: 180-203).

A aproximação à realidade permite igualmente a Anthony de Sá imprimir a *BL* essa hesitação aparente entre “verdade” e “ficção”, mediada por lacunas, abertas à cooperação do leitor. Anthony de Sá constrói personagens com referente supostamente

real, mas dá-lhes vida nova no espaço da ficção, ensaiando, experimentando e reconstruindo aquilo que “poderia ter acontecido”, que “é comum acontecer” em determinado contexto ou que “deveria acontecer” se certas condições fossem preenchidas. *BL* assinala, por exemplo, no episódio em que se descreve a matança do porco – activação de uma tradição portuguesa em território estrangeiro –, a estranheza causada a António (nascido já em Toronto) por esse acontecimento, dando assim, no espaço da ficção, lugar à reflexão sobre o papel das tradições na construção desse “terceiro espaço” em que o sujeito híbrido poderá talvez inscrever-se na “sua verdade” (Bhabha, 1994).

3. “Nem autobiográfico, nem açoriano”

Ao advertir para os equívocos criados por determinados rótulos, João de Melo recusa quer a hipótese autobiográfica quer a classificação de “açoriano” para o seu romance *GFL*, alertando para os perigos da utilização de tais etiquetas para obras que, tal como a sua, se reclamam de um estatuto ficcional, reconfigurando cenários açorianos, como, aliás, acontece também em *BL*.

J. Almeida Pavão, por exemplo, propõe a designação “literatura de expressão açoriana”, atribuindo-lhe três âmbitos distintos: “1- obras de autores açorianos (isto é, nascidos nos Açores), sem determinação temática; 2- obras de autores açorianos sobre temática açoriana; 3- obras de autores *não* açorianos sobre temática açoriana” (Pavão, 1988: 31-47). E os contornos desta “temática açoriana” são, mais tarde, definidos por Adelaide Freitas, que apresenta como traços distintivos de uma literatura que pretende designar como “açoriana” a vivência da distância e do mar, assim como as imagens do “órfão”, do “náufrago” e do “exilado”, recusando, porém, a sua restrição ao tratamento específico de “assuntos açorianos”. “Literatura açoriana” será antes, segundo a autora, “aquela que inclui um tema qualquer, como só um açoriano o trataria, o sentiria, acima de tudo, e o partilharia, essencialmente no seu imaginário.” (Freitas, 2008: 102).

O enquadramento teórico de uma “literatura açoriana” implicaria portanto, segundo Adelaide de Freitas, a existência de uma forma de sentir exclusiva do açoriano, o que

poderá conduzir aos equívocos para os quais alertava João de Melo. Haverá, de facto, sentimentos exclusivos dos açorianos? Como identificá-los na produção literária de um autor, de modo que a sua obra possa fazer parte dessa “literatura açoriana”? E, caso o escritor não seja açoriano (como acontece, por exemplo, com Anthony de Sá), poderá, ainda assim, admitir-se que o autor se sinta como tal, podendo, por isso, reclamar-se da dita “literatura açoriana”?

Em *João de Melo e a Literatura Açoriana* (1992), Adelaide Freitas antecipa, de certa forma, a resposta a estas questões, ao colocar a questão da mitificação como via para a recriação de imagens como a do pássaro – emblema do imaginário do povo açoriano –, associando a realidade migratória presente em *GFL* ao voo para lá da ilha e, consequentemente, à alegada “literatura açoriana”:

Cremos que, constituindo essa mesma realidade, desde sempre, factor referencial na vida e pensamento do açoriano, ela passou a conquistar espaço no seu imaginário, instituindo-se como memória colectiva e firmando uma certa maneira de olhar; um modo, ou uma atitude distinta, indispensável à concepção de uma literatura específica. (Freitas, 1992: 40)

Em nota de rodapé, Adelaide Freitas remete, entretanto, para as considerações de José Martins Garcia, em *Para uma Literatura Açoriana* (1987), com propósitos de legitimação de uma “literatura açoriana” dotada de autonomia e especificidade próprias. A verdade, porém, é que José Martins Garcia reconhece apenas a necessidade de se determinar “esse modo, essa forma específica” capaz de fornecer “uma base à concepção de uma literatura açoriana”, sem avançar com qualquer definição ou caracterização concretas, não sendo talvez de menosprezar apartes irónicos como o seguinte:

A César o que é de César, à etnografia o que é da etnografia, à literatura o que é da literatura. Talvez a acatção deste singelo formulário tivesse evitado estereis polémicas em torno da significação da obra literária (significação sempre em risco de ser absorvida pela instrumentalização da obra de arte) ou em torno do suposto regionalismo da literatura açoriana – regionalismo sempre gostosamente frisado por algum crítico da capital. (Garcia, 1987: 114)

A questão do regionalismo, apresentada por José Martins Garcia como uma forma de subalternização da dita “literatura açoriana” relativamente à literatura considerada pelos “críticos da capital”, vem a ser revista por António Pires, que afirma a reciprocidade do “global” e do “local”, já que “quanto mais verdadeiramente regional, mais universal, pois que a expressão de uma verdadeira singularidade é objecto de atenção universal” (Pires, 2009: 198). A remissão da narrativa para contextos regionais torna-se, assim, referência a uma singularidade capaz de se globalizar através do interesse e da curiosidade que desperta junto dos leitores.

Para Onésimo Teotónio de Almeida, a literatura açoriana prende-se, por sua vez, com a existência de registos específicos do imaginário açoriano, mas o autor não avança, no entanto, com uma definição clara para aquilo que designa por “modo de escrever açoriano”, nem esclarece também em que medida este se distinguiria de imaginários característicos de outras literaturas (Almeida, 1987).

As considerações de Almeida Pavão, Adelaide Freitas, José Martins Garcia e Onésimo Almeida levantam assim, nos seus pontos de contacto e de divergência, questões relativas a um “cânone regional” que remeteria *GFL* e *BL* para um contexto literário que, embora definido como “açoriano”, partilharia inevitavelmente temas de ressonância universal presentes em literaturas associadas a outras origens. Mas, prosseguindo interrogações anteriores, será que a distinção de um “sentimento açoriano” é suficiente para a definição de uma “literatura açoriana”? E como poderiam *GFL* ou *BL* ser lidos só ou fundamentalmente enquanto incursões ficcionais do e pelo imaginário açoriano, quando ambos os textos remetem para vivências, sentimentos e problemáticas que lhes não são exclusivas? Por outro lado, qual o lugar de *BL* neste horizonte crítico, tendo em conta que esta é uma obra escrita originalmente em inglês e publicada no Canadá (ou seja, no contexto de um sistema literário substancialmente distinto)?

Luís Brasil aponta, nesse sentido, para uma certa fragilidade da designação “narrativa açoriana”, remetendo para o conceito nemesiano de “açorianidade”, como pólo temático aglutinador de tópicos como “emigração”, “guerra” e “consciência insular” (Brasil, 2003: 14-34). De facto, o conceito de “açorianidade”, equacionado por Vitorino Nemésio em 1932, colocou em perspectiva a “consciência de ilhéu”, enquanto

manifestação de um imaginário próprio, mas não exclusivo. Aliás, segundo Vitorino Nemésio, a “literatura açoriana” não existe enquanto tal, pois os poetas e escritores estão, nessa sua condição, “fora da alma açoreana”, não escrevendo “com o sentido regional do vocábulo, com a sintaxe e expressão popular” (Nemésio, 1932: 60). Não parece, pois, legítima a posição de quantos se têm reclamado do pensamento de Nemésio para defender a existência de uma “literatura açoriana” dotada de especificidade própria.

Em *The metaphorical “tenth island” in Azorean literature. The theme of emigration in the Azorean Imagination*, Carmen Villar sugere, por seu turno, a necessidade de os textos literários da diáspora serem reconhecidos como manifestações de um “terceiro espaço”, habitado por identidades fluidas recorrentemente negociadas entre “centro” e “periferia”, sem deixarem de pertencer a ambos, na sua inscrição num novo espaço cultural:

Using ideas from both Portugal and the United States, the Azorean writers construct a sense of difference that positions them in between and fluidly negotiating between two distinct identities that constantly creates a situation where a third identity emerges, belonging to both, but containing distinct elements of difference. They are both the periphery that imagines the centre in terms of Portugal, and the centre that is imagined within the periphery in terms of the United States. (Villar, 2006: 34)

Carmen Villar perspectiva, pois, a literatura produzida por escritores de origem açoriana nos Estados Unidos da América como parte de um “terceiro espaço” em que os referentes culturais simultaneamente se fundem e transformam, dando origem a um hibridismo que, segundo Homi Bhabha, em *The Location of Culture*, permitiria a emergência de espaços culturais compatíveis com as necessidades identitárias (“both-and”) manifestadas pelos indivíduos afectados pela diáspora.

Idêntica é ainda a posição de Maria Gilda Rosa quando, em *Insularidades em Gente Feliz com Lágrimas*, apresenta o contexto regional “como significante de um significado mais amplo – o da viagem” (Rosa, 2006: 36), com a ilha a dominar, a diversos níveis, o imaginário das personagens de *GFL*.

4. Hibridismo e composição narrativa

Ao remeterem os percursos vivenciais das diferentes personagens para uma esfera ora familiar e, por isso, pessoal, ora social e humana em sentido lato, João de Melo e Anthony de Sá constroem identidades que se afirmam como alteridades, num domínio transtemporal e trans-espacial recorrentemente activado pela memória. A espacialização e a arquitectura da casa de origem tornam-se, por exemplo, frequentemente repositório de memórias traumáticas, correspondendo a obsessão diegética do espaço a uma necessidade de reconfiguração identitária que pressupõe diferentes lugares-repositórios de memória, como veremos nos textos em análise. Falando de autores luso-descendentes (como é também o caso de Anthony de Sá) e de outros “semi-estrangeirados” dos nossos dias, Ana Paula Coutinho Mendes torna-os protagonistas de novas formas de “interidentidade” (Santos, 2006: 237). Segundo a autora:

(...) estes autores e respectivas obras correspondem já a um estágio seguinte do habitual quadro migratório, não só porque, no que diz respeito a uma grande parte do mapa europeu, deixaram de existir fronteiras que, em última análise, justifiquem a distinção entre interioridade e exterioridade para aqueles que aí nasceram e circulam, mas também porque se está perante novos autores que nasceram já em solo estrangeiro ou que para lá se mudaram bastante novos, de modo que toda a sua vida tem sido pautada por uma outra língua, uma outra formação, um outro *modus vivendi*, em pouco ou nada semelhantes à experiência de desenraizamento dos seus antepassados. Resta-lhes (e talvez não seja pouco) uma ligação familiar e afectiva com Portugal que lhes confere uma espécie de identidade cultural híbrida e um estatuto (...) de semi-estrangeirados (...). (Mendes, 2002: 289-303)

A “identidade cultural híbrida” e o “estatuto de semi-estrangeirados” a que se refere Ana Paula Mendes remetem, pois, para um “imaginário de diáspora”, conceito definido por Vijay Mishra como “that web of images and dreams which creates a consciousness of ethnic belonging and collective identity in the hearts and minds of the expatriates” (*apud* Fludernik, 2003: xxviii). Embora a categorização da diáspora proposta

por Monika Fludernik⁶, possa não corresponder exactamente aos contextos migratórios ficcionados em *GFL* e em *BL*, as suas considerações acerca dos imaginários diaspóricos estabelecem paralelos importantes com as afirmações de Ana Paula Mendes sobre a problemática identitária dos escritores luso-descendentes, contribuindo para iluminar a construção de personagens como as de Manuel e de António em *BL*:

To the extent that assimilation is allowed to remain on the horizon as a frame within which multiculturalism operates, hybridity opens a way out of reification by proposing a “both-and” solution: subjects can be both Indians at heart and good American citizens establishing themselves as hyphenated Asian-Americans. (Fludernik, 2003: xxiii)

Monika Fludernik apresenta a hibridização como um caminho para uma “hifenização” identitária que, no caso de António em *BL*, se traduziria na sua capacidade de pertença a dois grupos, concretizada numa solução “both-and”, luso-canadiana neste caso. No entanto, a autora acrescenta ainda:

Homi Bhabha’s celebratory redefinition of hybridity as more than a merely “both/and” phenomenon (...) sketches the subversive character of alterity within identity, the way in which hybrid subjects are enabled to manipulate features of one identity frame for the purpose of refunctionlization in another, (...) he also demonstrates that such manipulation can only reach so far that ultimately no destruction of the frame conditions is possible. (Fludernik, 2003: xxiii)

Com efeito, as possibilidades que tal hibridez traz a Manuel e a António em *BL*, bem como a “desterritorialização” operada sobre Nuno e sobre a sua família em *GFL*, enquadram estes textos no âmbito de imaginários de diáspora potenciadores de alteridades que são construídas à medida das expectativas, desejos e ambições de cada uma das

⁶ Monika Fludernik distingue: i) a diáspora motivada por uma experiência traumática ou vitimizante no país de origem; ii) a diáspora encetada por razões coloniais ou “old diaspora”; iii) a diáspora desencadeada por situações de trabalho que desloca elites profissionais dos seus países de origem para países industrializados predominantemente de língua inglesa ou “new diaspora” (Fludernik, 2003: XII-XIV)

personagens. Em *BL*, esse imaginário gravita em torno das duas personagens que dominam a narrativa e que criam possibilidades de alterização, com vista a uma “refuncionalização” que viabilize a sua “hifenização” identitária. Assim, Manuel, mesmo querendo-se exclusivamente canadiano, transformar-se-á numa mescla entre costumes/tradições de origem e contexto de chegada, ao passo que António surgirá como exemplo de um posicionamento híbrido, em que raízes portuguesas e cidadania canadiana se conjugam na construção de uma identidade luso-canadiana. Já em *GFL* o imaginário da diáspora parece cristalizar-se num processo de “desterritorialização”, concretizado na polifonia de um discurso narrativo pautado por desdobramentos múltiplos de um “rostro único”, em que as personagens possam rever-se a uma nova luz, capaz de viabilizar novas identidades num “terceiro espaço” e, como tal, o surgimento de um novo homem.

Imaginários de diáspora como os concretizados em *GFL* e *BL* potenciam, deste modo, a sua inclusão num panorama literário alargado através da tradução e circulação em países que não o da sua produção original. *GFL*, traduzido em Espanha, Holanda, Roménia e Bulgária, e *BL*, já traduzido em Portugal, transitam assim para uma esfera internacional, ou mesmo supranacional, ao ultrapassarem a sua cultura de origem em condições de variabilidade que não anulam, no entanto, a importância do elemento nacional ou local, apagado no conceito de globalização (Damrosch, 2003: 24). O elemento local é, assim, simultaneamente preservado e subvertido, no quadro das ressonâncias inovadoras da “refracção elíptica” de que fala Damrosch (“world literature is fully in play once several foreign works begin to ressonate together in our mind”), sem excepção do intertexto bíblico em *GFL* e *BL*.

O confronto estabelecido entre “eu(s)” e “outro(s)” nas obras em análise facultar-nos-á, deste modo, ilações teóricas importantes quer para o reconhecimento de uma “literatura de diáspora” (ou de uma “literatura de e/imigração”), não sobreponível ao somatório das literaturas nacionais (portuguesa e canadiana, neste caso), quer para a observação das implicações retóricas de uma memória transfiguradora de conhecimentos e afectos, indissociável da questionação da figura autoral na ficção romanesca. O reconhecimento da existência de uma “literatura de diáspora” carece ainda, porém, de um consenso teórico em que o conceito de “diáspora” se assuma como eixo de significação definidor de uma literatura construída a partir de e com a especificidade dos seus imaginários.

Considerar a memória como um repositório dinâmico concretizável na e pela linguagem ajuda-nos, nos textos estudados, a compreender as identidades imaginadas para as diferentes personagens que os textos (re)inscrevem num tempo-espaço da escrita que parece dar razão a Homi Bhabha: “We need another time of writing that will be able to inscribe the ambivalent and chiasmatic intersections of time and place that constitute the problematic “modern” experience of the Western nation.” (Bhabha, 1994: 202-203).

A concepção da escrita como um caminho para a compreensão das problemáticas estruturantes do mundo contemporâneo, onde o espaço e o tempo perderam a linearidade a favor de uma globalidade ambivalente, implica, em *GFL* e *BL*, o reconhecimento do texto enquanto “ferramenta” de reflexão sobre a identidade do homem pós-moderno, em permanente alheamento de si mesmo e dos outros, através da profusão de instrumentos de comunicação tecnológica que promovem o global em detrimento do local e/ou do pessoal.

Ao definir a nação como uma “comunidade política imaginada”, que é vista como “intrinsecamente limitada e soberana”, Benedict Anderson (2005: 25), para além de reconhecer a ambivalência contemporânea, fomenta a discussão sobre a problemática do “nacional”, explicando a decadência do nacionalismo por diversas formas de fragmentação, pluralização e territorialização da “imaginação” das comunidades, devidas sobretudo a uma confiança ilimitada no anonimato do global. Ao remeterem o literário para uma realidade sociológica que tem afectado o homem desde experiências de deslocação tais como a da descoberta do novo mundo, os autores, narradores e personagens de *GFL* e *BL* contemplam, por sua vez, a sua inserção num imaginário de natureza transnacional que afecta o processo de construção identitária ficcionado.

Como afirma ainda Benedict Anderson, “a ficção infiltra-se calma e continuamente na realidade, criando essa notável confiança da comunidade no anonimato que é a marca distintiva das nações modernas.” (2005: 56). Ficcionalizar pode ser, assim, também uma forma de pertença, circunscrita a espaços de significação específicos e comuns, no caso das obras em estudo. *GFL* e *BL* constituiriam, desta forma, manifestações de pertença a uma realidade transfigurada pelo testemunho de personagens que dão voz a questões comunitárias, de âmbito social e sociológico, que afectam, neste caso, as populações migrantes.

A leitura de Homi Bhabha assume, no contexto, uma dimensão sociopolítica em que a linguagem intercultural se revela como via de mediação: “um novo sentimento de pertença cívica ou civil numa época globalizada exige uma linguagem de interpretação intercultural, bem como a prosa da integração social orientada para as práticas políticas” (Bhabha, 2007: 41). Tal como a imaginação explicava, para Benedict Anderson, o sentido de comunidade e de nação, a narrativa de natureza literária constitui o lugar de esclarecimento da modernidade e dos limites da nação para Homi Bhabha, que atribui à ficção contemporânea um novo estatuto na criação de espaços comuns de entendimento do global.

Em *GFL*, de João de Melo, e em *BL*, de Anthony de Sá, as intersecções quiasmáticas apontadas por Bhabha ocorrem por acção da memória e do seu papel dinâmico de reconhecimento e inscrição das personagens, autores-narradores e leitores no espaço do texto e no tempo-espaço da leitura. No entanto, a demanda identitária sustentada pela memória emerge como experiência eminentemente traumática, enquanto consciencialização da perenidade da lembrança e dos vácuos produzidos pelo esquecimento.

Se se considerar, por exemplo, a posição de Paul Antze e Michael Lambek (Antze e Lambek, 1996: XVI), os textos literários em análise assumir-se-ão talvez como um reviver ou um re-experimentar da memória e do trauma, com o objectivo de validar, no contacto com o leitor, a experiência narrada e o sofrimento de um “ego” semi-real porque semi-recordado. À oscilação entre “realidade” e “ficção”, que marca o registo narrativo de *GFL* e *BL*, acrescenta-se, assim, uma nova hesitação, que a dialéctica memória/esquecimento imprime a personagens transformadas em “parcelas de memória” ou “hipóteses de verdade” relativas a factos e contextos da narrativa. A complexidade dos jogos de linguagem e de reactivação da memória tem, por seu turno, implicações importantes em termos de teoria dos géneros e, como tal, na categorização de cada uma das obras, aqui retomada: autobiografia/memória, romance/ensaio ou conto/fragmento? Embora não se trate do mesmo processo, a composição de *GFL* e *BL*, através da sequencialização de histórias de membros de uma família faz, aliás, lembrar o que o *Dicionário de Narratologia* classifica como “série romanesca”:

A série romanesca consiste na sucessão de um conjunto de romances ligados entre si por laços de natureza diversa (personagens, espaços, tempos históricos, etc.), laços esses que se patenteiam com nitidez variável e que são normalmente reforçados por um título genérico e abrangente. (Reis e Lopes, 2000: 337)

De facto, a referência de *GFL* a diferentes “Livros”, que se sucedem na obra como se fossem “micro-romances” articulados em torno de diferentes personagens, parece, na sua diferença, ter alguma afinidade estrutural com o conceito de “série romanesca”, na medida em que tais “Livros” estabelecem entre si laços de significação que contribuem para a construção do universo da “gente” que dá título à obra. Anabela Oliveira analisa, a este propósito, a adaptação de *GFL* ao registo televisivo, falando de “montagem alternada” para se referir ao registo polifónico associado a essas “vozes capítulo” (Oliveira, 2007: 39). *BL*, por seu turno, articula duas narrativas, cuja fronteira, bem demarcada pela divisão em partes, remete igualmente para a articulação de diferentes histórias construídas à volta de uma personagem.

Maggie Dunn e Ann Morris propõem, por sua vez, o conceito de “composite novel”, de inquestionável interesse para a compreensão da pluridiscursividade de *GFL* e de *BL*: “The composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles.” (Dunn e Morris, 1995: 2). *GFL* e *BL* têm, de facto, o seu quê de “romances compósitos”, na sua colagem de histórias que, na sua autonomia relativa, se desenvolvem em torno de personagens unidas por um laço familiar e separadas pela individualidade dos seus pontos de vista face a vivências comuns (Dunn e Morris, 1995: 15-16). Mas a lógica que sustenta a construção de *GFL* e *BL* depende ainda, em grande parte, da dinâmica igualmente compósita das figuras autorais, na sua manutenção do carácter uno e simultaneamente vários da composição narrativa.

O desdobramento das figuras autorais em diferentes narradores e personagens que, textualmente inscritos em “Livros”, no caso de *GFL*, e em “Partes”, no caso de *BL*, argumentam a ficcionalidade dos textos em causa, parece corroborar Maria de Fátima Marinho na afirmação de que “a verosimilhança funciona perversamente, ou seja, a imitação primorosa mais não é do que a legitimação da ficcionalidade” (Marinho, 1999: 126). Com efeito, a encenação da supressão de fronteiras entre verdade e verosimilhança

operada em *GFL* e *BL*, através de desdobramentos geradores de entidades ficcionais com funcionalidades narrativas diversas, cria a ilusão de registo documental, implicando, consequentemente, uma relação equívoca entre biografia, autobiografia e discurso romanesco. Esta “conciliação improvável” entre verdade, autobiografia e ficção é aliás, para Henri Godard (2006: 383), característica fundamental de novas formas de romance capazes de responderem às questões colocadas pela sociedade contemporânea ao homem pós-moderno através da ficção.

Em reflexão sobre autores românticos, Helena Carvalhão Buescu conclui, por sua vez, que o hibridismo de género que sinaliza a tensão entre realidade e ficção contribui para “a construção de uma *ficção antropológica* que funciona para a leitura da arte na vida e da vida na arte” (Buescu, 2001: 81). Neste sentido, *GFL* e *BL* constituem-se também como reflexões de natureza estética sobre o fenómeno de emigração portuguesa para a América do Norte que, nos anos 50, registou a chegada dos primeiros portugueses ao Canadá. O registo, por via da ficção, de episódios verídicos como, por exemplo, o que é relatado em “Shoeshine Boy”, em *BL*, coloca o leitor perante o impacte social do acontecimento na comunidade emigrante portuguesa de Toronto, enquanto em *GFL* se equacionam as motivações que levam as personagens a escolher a emigração.

Quer as limitações apontadas por Benedict Anderson ao conceito de nação enquanto entidade política, nomeadamente o seu conceito de “comunidade imaginada”, quer as considerações de Homi Bhabha relativamente à falta de correspondência entre fronteiras nacionais e culturais, suscitem, sem dúvida, questões pertinentes para a leitura das obras em análise. Como compreender, por exemplo, a delimitação narrativa de espaços e tempos trans-históricos em função de paradigmas literários meramente nacionais? Poderão *GFL* e *BL* ser vistos como “laboratórios” para a construção de identidades transnacionais ou “hifenizadas” ou, por outras palavras, de “terceiros espaços” de conformação de alteridades?

Ao formular o conceito de “dissemiNation”, Homi Bhabha descreve a unidade cultural da nação como um mecanismo artificial de dissimulação de uma diversidade que silencia as margens e as minorias, pelo que a narrativa literária deve ser vista como um espaço-tempo de inscrição identitária que parte de descontinuidades várias (Bhabha, 2006: 200-204). Pensar a narrativa literária como uma forma possível de “dissemiNation”

permitirá, desta forma, a compreensão da cultura enquanto estratégia discursiva formulada a partir da margem, dos conflitos e diálogos aí estabelecidos, numa perspectiva multidimensional e heterógenea do conceito de nação.

A problematização da narrativa da nação moderna intensifica-se, ainda segundo Bhabha, com a experiência da diáspora e com a criação de um espaço intermédio, entre origem e destino, definido como um “terceiro espaço”, com dimensão performativa, em que ocorrem as cisões fundadoras dos conceitos de “cultura” e de “nação”. Reportando-se a Julia Kristeva e a Fanon, Homi Bhabha admite a existência deste espaço “suplementar” ou “marginal”, em que se duplicam identidades culturais, perspectivando-o como espaço de renegociação de tempos e de tradições, capaz de transformar uma contemporaneidade anacrónica em contemporaneidade de ordem performativa (Bhabha, 2006: 206). Edward Said argumenta, por seu turno, que as culturas nacionais recusam, pela sua hibridez, o carácter local e localizado que lhes é tradicionalmente atribuído (Said, 1978: 72), o que corrobora a urgência de alargar as fronteiras do literário a questões ontológicas essenciais, como a de uma redefinição identitária que extrapole os limites da nacionalidade.

Importa retomar igualmente o conceito de supranacionalidade, proposto por Claudio Guillén em *Entre lo Uno y lo Diverso*, na sua defesa de um comparatismo alicerçado na coexistência de elementos universais (ao nível de tema, género, forma), e não na influência de uma literatura sobre outra. Neste sentido, Guillén recusa também a formulação narrativa da nação como limite, optando por observar conflitos, diálogos e/ou cisões entre diferentes manifestações literárias, de acordo com a construção de núcleos de sentido que, na opinião de Bhabha, ocorreriam a partir da margem e da sua diversidade, como parte integrante de um “terceiro espaço” não coincidente com fronteiras políticas nacionais.

O conceito de supranacionalidade de Guillén permite, deste modo, o reconhecimento da transversalidade da experiência humana, de acordo com três modelos: o modelo A, que pressupõe contactos entre autores ao nível do género literário utilizado; o modelo B, que inclui textos que partilham entre si condições sócio-históricas, mas não necessariamente um género; o modelo C, que reúne conjuntos supranacionais argumentados por princípios determinados pela teoria da literatura. A obra de Claudio Guillén faculta, assim, estratégias metodológicas essenciais para um estudo comparativo

de *GFL* e *BL* como aquele que nos propomos, através da análise da dimensão “supranacional” patente em cada um dos modelos referidos. Com efeito, a aproximação entre *GFL* e *BL* passa não só pela problematização inerente ao género literário, mas também por afinidades do contexto sócio-histórico para que remetem as duas obras, bem como pelos desafios que colocam à teoria literária, nomeadamente no que se refere à existência de cânones nacionais/regionais.

5. Metodologia

Ler *GFL*, de João de Melo, e *BL*, de Anthony de Sá, em função do que deixámos exposto implicará, inevitavelmente, a adopção de uma metodologia de análise comparada que ilustre a importância de conceitos como os de transnacionalidade e de supranacionalidade para a conformação de um “terceiro espaço” de reconfiguração identitária em qualquer dos textos, enquanto espaços ficcionais de inscrição de problemáticas universais que não apagam, no entanto, a dimensão nacional ou local. Caminharemos, assim, no sentido do *tertium quid* a que Helena Buescu se refere em *Grande Angular*:

O gesto comparativo repousa, como costuma dizer-se, sobre um *tertium quid*, aquele “terceiro homem” que dá conta de que qualquer relação a dois é, na realidade, uma relação a três: a observação do mundo é triangular. Ao compararmos não nos limitamos a reconhecer uma relação pré-existente aos objectos comparados entre si: radicalmente constituímos tal relação e, nessa medida, constituímos o objecto sobre que incide a comparação – e que não é nunca apenas a soma do objecto A e do objecto B. (Buescu, 2001: 22).

Neste sentido, estaremos, neste estudo, não só perante questões autonomamente levantadas por *GFL* e por *BL*, mas analisaremos igualmente as problemáticas às quais os textos conduzem as personagens enquanto ficcionalizações de uma realidade que, neste caso, remete para interrogações identitárias relevantes em situação de emigração,

“desterritorialização” ou diáspora. Teremos, assim, retomando Helena Carvalhão Buescu, dois objectos de estudo, *GFL* e *BL*, aos quais se acrescentará uma terceira dimensão decorrente da sua aproximação.

Se considerarmos ainda que “a imagem do Outro serve para escrever, pensar, sonhar de *outro modo*” (Brunel e Chevrel, 2004: 154), então o confronto com a vasta rede de “outros” que pauta a relação autor-narrador-personagens-leitor transforma-se igualmente em instrumento metodológico fundamental para este estudo, já que a pluridiscursividade constitui, como vimos, um elemento essencial ao entendimento das problemáticas presentes em *GFL* e *BL*. Nesse sentido, e como assinala Manuel Gusmão, “a literatura seria assim a disposição de uma alteridade pela qual me posso olhar “de fora” ou “experienciar a minha diferença” (Gusmão, 2001: 127). A expressão da alteridade, enquanto experiência da diferença, implica, pois, o recurso ao estudo da imagem, na acepção consignada por Álvaro Manuel Machado e Henri Pageaux:

A imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboraram (que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam. (Machado e Pageaux, 1988: 58)

A imagologia balizará, por isso, o estudo comparativo de *GFL* e *BL* na sua aproximação a imaginários de diáspora que pressupõem, por um lado, a identificação dos contextos perspectivados como estrangeiros e, por outro, o estudo das personagens na sua relação com os diferentes espaços-tempos da narrativa.

Convém lembrar que, para Daniel-Henri Pageaux, compete à imagologia “enumerar, desmontar, (...) mostrar e demonstrar como a imagem, tomada globalmente, é um elemento de uma linguagem simbólica que se deve estudar como sistema de sentido” (Brunel e Chevrel, 2004: 140), o que sustentará a argumentação das geografias simbólicas presentes em *GFL* e *BL*. Na medida em que a imagem se constrói através da linguagem, entendida como língua em uso, será também importante atender às “leis” consideradas por Pierre Brunel e Yves Chevrel em *Précis de Littérature Comparée* (“loi d’émergence, loi de flexibilité, loi d’irradiation”), no sentido de uma melhor compreensão do modo como, nos textos literários em estudo, se operam a construção, a desconstrução e a contaminação

ou o cruzamento de imaginários diversos, numa oscilação que ilustra, frequentemente, um posicionamento instável num espaço que é simultaneamente refúgio, protecção e “anexo”, na linha dos conceitos de “terceiro espaço” e de “margem” equacionados por Homi Bhabha (Bhabha, 1994).

Importa também lembrar a relação entre uso da língua e estereótipo (o que, na narrativa, pode conduzir à configuração de mitos), na medida em que o literário pode consubstanciar uma tentativa de (re)conhecimento de uma cultura “que olha” face a uma cultura “que é olhada”. A análise da “cultura observadora” e da “cultura observada”, enquanto frente e verso de um certo posicionamento identitário em *GFL* e *BL*, beneficiará igualmente da categorização desenvolvida por Daniel-Henri Pageaux a este propósito⁷.

Jean-Marc Moura questiona, por seu turno, as relações estabelecidas entre “cultura observada” e “cultura observadora”, referindo-se às funcionalidades do imaginário social, na linha de Ricoeur. Jean-Marc Moura explica que, segundo Paul Ricoeur, o imaginário social se rege funcionalmente pela necessidade de integração – isto é, pela forma como determinada ideologia representa a realidade estrangeira, de acordo com esquemas dominantes – ou pela urgência de subversão, que conduz à alteridade e ao mito pessoal, funcionalidades que explicariam a criação de diferentes imagens (Moura, 1999: 36).

Por outro lado, o estabelecimento de hierarquias associadas ao uso da palavra faz com que a imagem se desenvolva em “tema, sequências, cenas, no duplo sentido, narrativo e dramático do termo” (Brunel e Chevrel, 2004: 152), surgindo a tematologia como uma via metodológica igualmente relevante para o estudo de *GFL* e *BL*. A consideração do tema, enquanto “matéria” e “princípio organizador de um texto” (Machado e Pageaux, 1988: 116), colocará assim em evidência elementos recorrentes nas obras em estudo, possibilitando a compreensão dos reinvestimentos simbólicos operados pelo discurso das personagens a diferentes níveis (simbólico, intertextual, sociocultural...).

⁷ “Primeiro caso: a realidade cultural estrangeira é considerada pelo escritor ou pelo grupo como absolutamente superior à cultura nacional (...). Segundo caso, inverso do primeiro: a realidade cultural estrangeira é considerada como inferior e negativa relativamente à cultura de origem (...). Terceiro caso: a realidade cultural estrangeira é considerada positiva e ocupa um espaço na cultura observadora que é uma cultura de acolhimento considerada como igualmente positiva. (...) Restará um quarto e último caso onde o fenómeno de intercâmbios, de diálogos se abole para dar lugar a um novo conjunto em vias de unificação.” (Brunel e Chevrel, 2004: 155-156)

Em *Entre lo Uno y lo Diverso*, Claudio Guillén sublinha, ainda, o papel essencial da intervenção do leitor nos estudos comparatistas de natureza tematológica, afirmando: “las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitivo a la intervención del lector” (Guillén: 230). A leitura equacionaria, assim, os temas estruturantes do texto, no nosso caso como forma de acesso aos imaginários de diáspora concretizados em *GFL* e em *BL*.

Capítulo II

Transitar e ser: de Portugal ao Canadá

Ondas passadas, levai-me
Para o olvido do mar!
Ao que não serei legai-me,
Que cerquei com um andaime
A casa por fabricar.

Fernando Pessoa

Segundo Sten Pultz Moslund, em *Migration Literature and Hybridity*, o hibridismo característico do que designa por “transcultural-hybrid migration novel” pressupõe dinâmicas variáveis, cujo ritmo é determinado por forças centrífugas ou centrípetas, espontâneas ou intencionais, favoráveis à homogeneização ou à heterogeneização de identidades culturais em transformação (Moslund, 2010: 5).

Olhar *BL* como obra de um escritor de identidade “hifenizada” – que articula, na narrativa, personagens igualmente “hifenizadas” – parece, aliás, corroborar as considerações de Moslund a propósito do romance *Jasmine*, de Bharati Mukherjee, em que a afirmação da diferença converte o percurso do “herói” em caso exemplar de “becoming” (2010: 101-103). *GFL* explora, por seu turno, vários processos e ritmos de “becoming”, em que o hibridismo assume formas centrífuga e centrípeta, relativamente ao local, ao nacional e ao internacional.

Com efeito, assiste-se, em qualquer dos textos em análise, a dinâmicas diversas de hibridização e transculturalização, através de uma multiplicidade de olhares, de natureza ora imigrante/emigrante, ora visitante, ora geracional. Neste sentido, compreender o espaço da ficção em *GFL* e *BL* como manifestação de um “terceiro espaço” (Homi Bhabha, 1994), que, a partir da margem, recompõe percursos existenciais diversos, possibilitará a análise do papel de cada uma das personagens na sua ligação a contextos de diáspora.

A elaboração da “imagem do outro” opera-se através do seu reconhecimento como instância variável e subjectiva, uma vez que ela é o resultado mental e afectivo da construção do sujeito na sua relação com o mundo, ainda que viável apenas no espaço-tempo da ficção. As imagens concretizadas por João de Melo e Anthony de Sá para os espaços português e canadiano instituem-se, deste modo, como elementos essenciais para o confronto das personagens com questões como a manutenção, rejeição ou reformulação de identidades que se “desdobram” nas suas experiências de deslocação, ultrapassando ou abolindo o espaço nacional enquanto limite territorial para as suas expectativas.

A geografia física desenvolve-se, então, em sintonia com uma geografia simbólica, feita de experiências fragmentárias de alteridade, próprias de um espaço-tempo de fronteira aberto à formação de “interidentidades”, na acepção de Boaventura Sousa Santos (2006: 237). Considera o autor que esse “espaço entre” é por natureza o da experiência da diferença cultural. Por isso, “viver na fronteira é viver nas margens sem viver uma vida marginal”, uma vez que a fronteira permite uma experiência cultural de “suspensão, num espaço vazio, num tempo entre tempos”, em que se retomam tradições à medida das necessidades e se reinventam formas de sociabilidade (Santos, 2002: 322-325).

Também em *GFL* e *BL* o local se compõe de “inter-espaços” que viabilizam a experiência da diferença, em função de impulsos de deslocação a que correspondem diferentes etapas da busca identitária empreendida pelas personagens. Da análise desses impulsos faz parte a observação de momentos cruciais para a construção da realidade exterior, enquanto dimensão “outra” ou estrangeira, quer no espaço de origem, no momento anterior à partida, quer no espaço da viagem, entre origem e destino, quer ainda nos espaços de chegada e de regresso.

O local de origem de Manuel, protagonista do percurso de emigração apresentado na primeira parte de *BL*, é caracterizado como “whitewashed” e, por isso, previsível, claro e óbvio, na luz ofuscante com que se antecipa um futuro sem esperança. Este “whitewashed place” encontra, porém, contraponto imediato na “promised land”, cujo solo é idealizado como sólido, “seu”/ “his”, na sua promessa de um futuro diferente. De facto, a permanência no local de origem parece traduzir-se na angústia de uma aniquilação certa, para a qual a terra prometida seria não só opção mas solução:

As a child, he would sit by the cliffs for hours, dangling his bare feet over the side of the hundred-foot drop to the shore, kicking the rock with his pink heels, placing his hands over his eyes to shield the sunlight, already yearning for the fading pictures of the White fleet. “One day I’ll disappear”, he’ d say aloud. (*BL*, 4)⁸

A luz ofuscante da origem assume um carácter agressivo, indesejado desde a infância, cujo vazio contrasta com a observação obsessiva (“he would sit by the cliffs for hours”) do espaço trans-oceânico e de uma “white fleet” à qual Manuel se juntaria mais tarde na ânsia de abandonar um espaço claustrofóbico que o constrange. A noção de desaparecimento (“One day I’ll disappear”, he’ d say aloud.) é igualmente significativa pela ambiguidade que propõe entre a aniquilação ontológica de Manuel (permanência na origem) e o “desaparecimento” enquanto estádio criativo de um renascimento associado a um lugar desde cedo idealizado e quase utópico: “I need to go. I need to be part of a bigger world. I need to know there’s room out there for me” (*BL*, 8)⁹. Manuel persegue, deste modo, um “mundo maior”, um “lugar fora”, onde, porém, o reconhecimento da possibilidade de ser não parece ainda, na sua perspectiva, implicar uma transformação, mas apenas afastamento físico da origem.

Anthony de Sá recorre mesmo ao cliché da “saudade”, enquanto traço indefinido e indefinível da personalidade cultural portuguesa, para caracterizar não só a errância do protagonista, mas também um contexto migratório particular: “The Portuguese call it saudade: a longing for something so indefinite as to be indefinable. (...) Manuel Antonio Rebelo was a product of this passion.” (*BL*, 4)¹⁰

A escassez de elementos descritivos alusivos ao percurso de Manuel antes da partida para a “sua” terra prometida corresponde, em *GFL*, ao tom depreciativo das referências à Ilha: “Ah, pois quem me caçara a mim poder dar outro destino a estes filhos! Que isto aqui não passa de um lameiro. É arrebentar o corpo e pear a alma para a morte”

⁸ “Quando criança, ficava sentado nos rochedos durante horas, com os pés nus a balouçarem sobre o precipício de mais de trinta metros a pique sobre a praia, a pontapear a rocha com os calcanhares rosados, colocando as mãos em pala para proteger os olhos do brilho do sol, já com saudades das imagens desvanecidas da Frota Branca. – Um dia, desapareço – dizia em voz alta.” (*Terra Nova*, 14). A obra *Terra Nova* de Anthony de Sá, será, daqui por diante, referida através do uso da sigla *TN*.

⁹ “Tenho de partir. Tenho de fazer parte de um mundo mais vasto. Preciso de saber se nele existe lugar para mim.” (18)

¹⁰ “Os portugueses chamam-lhe *saudade*: uma nostalgia de qualquer coisa que de tão pouco definida se torna indefinível. (...) Manuel António Rebelo era um produto dessa paixão.” (13-14)

(*GFL*, 105). O espaço de origem, apresentado como “lameiro”, oferece apenas a possibilidade de sofrimento e morte, aliados à claustrofobia inerente a uma vivência insular: “Até o ar, ainda segundo ela [a mãe], se tornara difícil de respirar por tantas bocas que sufocavam do mesmo mal, do veneno de viver sem gosto, do cheiro deste mar e dos navios brancos que nunca acostavam à Ilha” (*GFL*, 146).

No entanto, ao contrário do que acontece em *BL*, onde se assiste também a um reconhecimento glorioso da “terra prometida” – “ (...) the moment his feet touched solid ground he knew that this place was his promised land” (*BL*, p. 17)¹¹ –, *GFL* agudiza, desde o início, a descrição do espaço de origem, pela multiplicação da relação claustrofóbica “eu-outro”, não só após a chegada/ contacto com o estrangeiro canadiano, mas já antes da partida, no espaço familiar e local da Ilha. O “Capítulo primeiro – Um qualquer de nós”, dominado pelo recurso à imagética bíblica do Dilúvio e da viagem de Noé, confunde, desde logo, todas as vozes do romance articuladas pelo pronome (“nós”), ao descrever a vivência do momento de partida através da animalização dos que partem e dos que ficam, assim como dos locais de origem e chegada: “Dera-se a chegada das mesmíssimas vacas ao cais de embarque, sendo elas destinadas aos matadouros continentais. E o pranto de muita gente que ali ficou a agitar lençinhos de adeus fora-se logo convertendo num uivo” (*GFL*, 7).

Sublinha-se, deste modo, a anulação de uma humanidade vencida pela animalidade que a Ilha estimulava e desenvolvia nos seus habitantes, enquanto, no destino, Lisboa, se esperavam “os náufragos e as suas almas mortas” (*GFL*, 9). Apresentado como espaço de barbárie e de animalidade, o local de origem é-o, nomeadamente, para a personagem pretensamente colectiva concretizada em “Um qualquer de nós”, até pelo contraste com os “outros” ilhéus: “Não éramos, nunca fomos crianças ruidosas, nem tão eufóricas quanto os da nossa rua” (*GFL*, 198). Configuram-se mesmo dois mundos estanques, na sua incomunicabilidade: “De um lado, a casa onde eles nos mantinham fechados, nos dias em que chovia e não era possível ir trabalhar para as terras. Do outro, a rua e o mundo que nos não pertenciam mas eram, apesar de tudo, os lugares felizes dos filhos dos outros” (*GFL*, 199). Mas a diferença que distingue “nós” e “outros” reforça, por outro lado, os laços familiares, bem com a solidez e o enclausuramento deste “nós” sobre si mesmo.

¹¹ “Era tão diferente do mundo caído de onde ele vinha, e no momento em que os seus pés tocaram o solo firme, soube que aquela era a terra prometida.” (*TN*, 26)

A casa assume, por seu turno, um papel fundamental na plurissignificação do “nós” que domina o “Livro Primeiro” de *GFL*, como microcosmos em que se comprime o espaço da ilha e das suas vivências. O espaço da família e, conseqüentemente, o da casa, passam também pelo binómio cidade-campo, que, mais uma vez, contrapõe os “outros” ao “nós”, de forma a agudizar a angústia existencial dos últimos, como ilustra, por exemplo, o episódio da ida à cidade para a aquisição de óculos para Maria Amélia. De facto, é no espaço urbano, território dos “outros”, que Maria Amélia simbolicamente resolve o seu problema de visão, compreendendo como “o mundo era menos triste daquele lado do mar”, pois “consolava ver os barcos atracados do outro lado da baía”, o que, de alguma forma, antecipa a inevitabilidade da partida enquanto solução existencial (*GFL*, 136).

O sentimento de pertença a um lugar físico torna-se, ainda que de formas diversas, inválido e é substituído, na narrativa, pela demanda de um outro espaço simbólico onde a alteridade seja viável, como ilustram as palavras de Luís Miguel: “Pude olhar para muito longe e perceber que deixara há muito de ser um homem deste ou de qualquer outro lugar, ou um simples bicho da terra. Tinha enfim chegado o tempo, a hora de ir à procura do meu outro pedaço do mundo” (*GFL*, 220). Maria Amélia, Nuno e Luís, embora incluídos no “nós” que os integra enquanto habitantes da Ilha e membros de uma mesma família, acabarão por encarnar desdobramentos múltiplos por contraposição aos “outros”: os irmãos, os outros meninos da sua rua, as pessoas da cidade onde o pai leva os filhos ao oftalmologista, os lisboetas e, por fim, os canadianos.

Os confrontos com o exterior tendem a apresentar-se agressivos e traumáticos, tanto em *GFL* como em *BL*, dos momentos de partida, ainda no espaço de origem, aos primeiros contactos com o “outro”/ estrangeiro ou à revisitação de figuras e espaços familiares. Como refere Laurence Kyrnayer, o regresso da vítima ao espaço privado em que o trauma ocorreu antecipa o sofrimento passado através da activação da memória ou da representação do episódio traumático no espaço de vitimização (Antze e Lambek, 1996: 190). Neste sentido, a revisitação dos espaços marcados por experiências traumáticas viabilizariam, em *GFL* e *BL*, a construção de uma “paisagem da memória” eminentemente agónica.

A inclusão de viagens por barco, tanto em *BL*, rumo ao Canadá, como em *GFL*, rumo a Lisboa, evidenciam a importância da deslocação na economia narrativa, através do

recurso a um meio de transporte capaz de traduzir a fluidez dos espaços e o carácter intermédio, intermediário e flutuante das sucessivas máscaras identitárias. O percurso marítimo proporciona, aliás, a exploração narrativa de toda uma simbologia particularmente rica de despedida: das vagas e ondas, como obstáculos ao sucesso da viagem, ao risco de naufrágio, elementos presentes quer na viagem de Maria Amélia e Nuno para Lisboa, quer na viagem de trabalho de Manuel, em embarcação piscatória cujo naufrágio o conduziria ao Canadá ou, ainda, na sua deslocação diária para a pesca.

Note-se, porém, que João de Melo opta pelo avião para a deslocação de Nuno ao Canadá, o que atenua a simbologia da viagem enquanto percurso feito de obstáculos e atribui à personagem uma visão meramente paisagística do território estrangeiro. A viagem de Nuno ao Canadá constitui-se, então, como uma viagem familiar, a espaços e ambientes predominantemente interiores, em que a personagem lerá as consequências nefastas do território estrangeiro no “espelho” dos irmãos. Da mesma forma, ao seleccionar o avião como meio de transporte para Manuel e para a sua família se deslocarem aos Açores, *BL* indicia o carácter episódico da viagem de regresso, concentrando-se no reencontro com a família, com a mãe, e com o ciclo morte/ressurreição que caracteriza tal regresso. A chegada de Manuel ao Canadá, após o naufrágio, indica, por sua vez, a capacidade de sobrevivência do protagonista e a hipótese de vida após as dificuldades e perigos do mar.

Os espaços visitados por Nuno na sua viagem ao Canadá são, de facto, predominantemente interiores: do avião ao aeroporto onde Nuno se confronta com o reconhecimento dos irmãos, transfigurados pela realidade estrangeira, transita-se para o interior do automóvel e daí para o gosto bizarro da aculturação própria da casa das irmãs. Nuno tem assim do espaço exterior uma visão diferida, podendo talvez dizer-se, com Daniel-Henri Pageaux que, neste caso, “o espaço estrangeiro é mais um “lugar de reconhecimento” do que um “lugar de conhecimento” (Brunel e Chevrel, 2004: 155).

Em *BL*, o confronto de Manuel com a “terra prometida” inicia-se com a apresentação de Linda, empregada da loja onde Manuel adquire alguns presentes para a família. Embora Linda seja uma personagem irrelevante para o desenvolvimento narrativo de *BL*, a descrição do seu encontro com Manuel fornece informações importantes quanto à visão do “outro” por ambas as partes: para Manuel, o fascínio pela “terra prometida”

transforma-se em atracção física, mesclada de estranheza, face à mulher estrangeira; para Linda, a presença de Manuel representa, antes de mais, uma dificuldade indesejada, por dificuldades de comunicação que não consegue nem quer ultrapassar (*BL*, 17-18). As atitudes de Manuel e de Linda neste breve episódio demonstram, assim, um estranhamento recíproco, português e canadiano, marcado não só pela constatação da beleza incompleta e algo extravagante de Linda, mas também pelo incómodo causado pelo desconhecimento da língua do “outro”.

A comunicação e as diferenças linguísticas não parecem, contudo, constituir-se como obstáculos ao contacto pessoal com o estrangeiro no capítulo “Reason to Blame”¹², onde Anthony de Sá apresenta Pepsi e o seu pai, Andrew, num episódio central para a compreensão da relação de Manuel com as suas próprias emoções e com a busca de uma nova identidade no contexto de destino: “Truth to be told, he doesn’t understand many of the words, but he is clear about the passion behind these foreign sounds”¹³(*BL*, 35 - 36).

Após o naufrágio da embarcação em que trabalhava, Manuel vê-se confrontado com Andrew, cuja descrição sublinha uma irónica brutalidade que contrasta com a sua função primeira de salvador. Abandonando o seu papel como trabalhador da frota bacalhoeira, Manuel transita rapidamente de naufrago a hóspede “involuntário”, num país estrangeiro e junto de um anfitrião imprevisto. Pepsi toma então o lugar de Linda na encarnação do feminino, surgindo como dona de uma beleza imperfeita (Pepsi tem uma perna de pau), mas, simultaneamente, atraente e sensual. O contraste da figura de Pepsi com as imagens não só da mulher portuguesa, e do seu “sun-stained neck”¹⁴ (*BL*, 30), mas também de uma perfeição ideal, exerce em Manuel um fascínio ambivalente, entre a idolatria e a repulsa.

Em “Reason to Blame”, Manuel é colocado entre a possibilidade de regresso (que rejeita), o vazio ontológico que conheceu no espaço de origem e o desconhecimento do que o destino lhe oferece. Neste sentido, a figura de Pepsi ilustra o dilema de Manuel e a sua opção pela possibilidade de “ser”, mesmo que dividida entre beleza e deformidade: “He buries his nose in her hair, breathes in and moves into her warmth. She nudges his head a bit and her shoulders drop. Manuel can hear her exhale. He doesn’t care about her

¹² “Motivo de queixa” (*TN*).

¹³ “Para dizer a verdade não percebe muitas das palavras que trocam, mas não tem dúvidas acerca da paixão que se esconde por detrás desses sons estrangeiros.” (*TN*, 45)

¹⁴ “(...) pescoço queimado pelo sol (...)” (*TN*, 40).

crooked leg” (*BL*, 36)¹⁵. Pepsi, por seu turno, transporta consigo o fardo emocional da rejeição materna e da brutalidade paterna, que agudiza a sua vulnerabilidade, acabando por conduzi-la à mentira que afastará Manuel.

Os capítulos “Of God and Cod”¹⁶ e “Fado” constituem-se também como momentos narrativos relevantes para a transformação existencial de Manuel através da apresentação de Mateus como figura do imigrante de sucesso, marcada pela prosperidade material, objectivo maior da comunidade imigrante portuguesa. Reinaldo Silva, ao analisar preconceitos e estereótipos incluídos em obras literárias de escritores norte-americanos que se referem a emigrantes portugueses, dá-nos a imagem seguinte:

What, then, are the stereotypes attributed to the Portuguese? At one extreme, the Portuguese are dirty and disagreeable. They are depicted as tight-fisted, miserly people who would rather pinch pennies than spend their money on decent clothes and living conditions. Alternatively, they are said to have a tendency to amass money ruthlessly and be overly concerned about material things. (Silva, 2008:5)

Miserabilismo, falta de destreza ou elegância social, pobreza e ansiedade de conquista de bens materiais seriam assim traços dominantes da comunidade imigrante portuguesa na América do Norte. A construção narrativa de Mateus em *BL* contraria, porém, o estereótipo, realçando o sucesso empresarial da personagem e os benefícios dos seus investimentos para a economia de St. John, assim como a sua generosidade para com os seus compatriotas recém-chegados ao Canadá ou a sua integração social facilitada pelo domínio da língua inglesa, por exemplo. O sucesso de Mateus é, aliás, consequência do seu bom conhecimento do estereótipo, como quem sabe jogar no terreno do outro:

“We were not born here, Manuel. You must always appear to be... more”, he says without a hint of superiority. The truth is Mateus can’t walk down to the harbour without men lifting their hats to him, even the bank manager who sits behind a desk with the glittering pocket watch and cauliflower nose. (...) “Remember this, Manuel:

¹⁵ “[Manuel] Enterra o nariz no seu cabelo, inspira profundamente e perde-se no seu calor. Ela ajeita um pouco a cabeça e os ombros descontraem-se completamente. Manuel ouve-a suspirar. Nem sequer quer saber da sua perna aleijada.” (*TN*, 46).

¹⁶ “Acerca de Deus e do bacalhau” (*TN*)

they almost think I am one of them. But, they never do... not completely.” (*BL*, 52 - 53)¹⁷

Mateus, “the man [that] would help Manuel”¹⁸ (*BL*, 19), não desconhece, portanto, o olhar preconceituoso que os “outros” lançam sobre o imigrante português, na diferença cultural, social, comportamental, que ele propõe ao lugar de chegada, apesar dos sinais de respeito de que se sente objecto.

A problemática da integração social dos emigrantes portugueses no Canadá é, por fim, sublinhada na segunda parte de *BL*, “Caged birds sing”¹⁹, quando Anthony, filho de Manuel, afirma: “all we wanted was an escape from our little Portuguese neighborhood” (*BL*, 146)²⁰. Isto porque a claustrofobia da Ilha se desloca com os pais, instalando-se em Toronto de forma irreversível: “Palmerston Avenue *was* back home. Nothing had ever really changed.” (*BL*, 147)²¹. Desta forma, a imagem do pássaro fechado na gaiola sugere, por um lado, os limites impostos à integração e, por outro, a vivência anacrónica da primeira geração de emigrantes em território canadiano. No entanto, estes “pássaros engaiolados” que cantam, conscientes das oportunidades de um horizonte potencialmente libertador, indicam também a importância das questões geracionais em *BL* e a urgência de mudança para os filhos dos primeiros imigrantes que chegaram ao Canadá.

Em *GFL*, os primeiros contactos das personagens com a realidade externa situam-se entre Lisboa, Toronto e Vancouver, com passagens por África. Lisboa constitui-se como o primeiro “espaço outro” ao qual Maria Amélia e Nuno aportam com o objectivo de perseguir uma vocação religiosa menos sentida que desejada como forma de acesso à sua humanidade, por contraposição ao que a Ilha lhes impusera. A busca do existencial no religioso coincide, assim, com uma oportunidade de instrução que, em *GFL*, representa a possibilidade de reabilitação do carácter animal e selvagem a que a vivência na ilha surge associada.

¹⁷ “– Nós não nascemos aqui, Manuel. Temos sempre de dar... mais – diz ele sem o mais leve tom de superioridade. A verdade é que Mateus não pode descer até ao cais sem que os homens o cumprimentem tirando o chapéu, nem mesmo o gerente do banco, que está sentado atrás da sua secretária, com o seu relógio de bolso brilhante e o nariz de couve-flor. (...) – Lembra-te disto, Manuel, ele «quase» pensam que eu sou um deles. Mas nunca chegam a pensá-lo... pelo menos convictamente.” (*TN*, 60)

¹⁸ “O homem que havia de ajudar Manuel.” (28)

¹⁹ “Pássaros engaiolados cantam” (121)

²⁰ “O que todos nós queríamos era fugir ao nosso pequeno bairro português.” (148)

²¹ “Palmerston Avenue era “lá em casa”. Efectivamente, nada mudara.” (149)

O encanto que a cidade de Lisboa apresenta aos olhos de Maria Amélia e de Nuno rapidamente cede lugar à desilusão com a conduta dos religiosos do convento e do seminário e à procura de um novo espaço em que estas personagens possam aceder, pela autognose, a um “eu” renovado e mais coerente, porque purgado do peso do trauma. Para Maria Amélia este novo espaço parece configurar-se no destino canadiano, após a catarse inerente ao sofrimento que marcou o seu percurso religioso em Lisboa e a sua experiência de guerra em África. Para Nuno Miguel, esse percurso de transformação interior prolonga-se em Lisboa e culmina, após presença episódica em Vancouver, com o regresso à casa da Ilha.

O “Livro Terceiro – O último suspiro de mamã” ilustra a experiência de Nuno em Vancouver enquanto visitante, relatada por um narrador que o observa e descreve o que os seus olhos contemplam, recorrendo, frequentemente, a palavras que denunciam o hibridismo linguístico característico dos contextos migratórios. Este narrador, que oscila entre Nuno Miguel, Rui Zinho e o próprio João de Melo, em registo metaficcional, relata a experiência da viagem de Nuno a Vancouver para visitar a família e assistir à morte da mãe, após uma experiência prolongada de auto-análise em Lisboa. A viagem de Nuno engloba, entretanto, a transição dessa experiência para o espaço interior do avião que o levará a Toronto, a que se seguirá a deslocação para Vancouver e a entrada nessa “grande casa canadiana” (*GFL*, 331) que é metonímia do universo familiar em contexto estrangeiro. Importa, no entanto, registar o ritual da sua passagem pelo aeroporto de Vancouver:

O momento seguinte é de culpa: Nuno regista dentro de si a cena da sua diferença social relativamente ao modo como a gente da sua terra e do seu país é ali recebida. A sumária apreensão dos garrações de vinho desencadeia tímidos, ofendidos protestos. Os emigrantes são de novo seres muito velhos e cansados – e vê-se-lhes nos rostos a insónia dessa viagem que é toda a vida. (...) Os polícias remexem naquelas misérias preciosas e fazem-no com repugnância, como anjos assépticos, surdos às lamentações. (...) Apertam o nariz com os dedos, desdenham do bacalhau, das invisíveis bactérias e da fossa imunda daquela nova condição humana que invade o país do plástico e do celofane, o país onde toda a gente diz sorry nos supermercados, nos passeios das ruas e mesmo nos templos. (*GFL*, 353)

Ao registar dentro de si a diferença que o separa dos “seus” e do “outro”, na distância asséptica que marca a relação dos polícias canadianos com as “misérias preciosas” (registre-se o oxímoro) da “gente da sua terra e do seu país”, Nuno compreende e denuncia a “insónia dessa viagem que é toda a vida” de emigração portuguesa, que invade então o “país do plástico e do celofane”.

Luís Miguel, ao contrário de Nuno, fica-se pela admissão da perplexidade que lhe causa a sucessão de eventos da sua vida: “nunca hei-de compreender nada do que aconteceu comigo” (*GFL*, 219). Após duas experiências de violência infligidas, nos Açores, pela figura paterna e, na Guiné, pelo capitão e pelo regime de Salazar, Luís Miguel, enquanto imigrante no Canadá, vê-se sujeito a um novo percurso de agressão externa, na medida em que a toda a sua história de emigração é determinada pela secura do clima, pela brutalidade e abuso do empregador, pelo fraco domínio da língua local e, desde logo, pela aculturação do seu próprio nome, que passa de “Luís” a “Lewis” (*GFL*, 212-213).

A transformação dos nomes portugueses em nomes ingleses é, aliás, uma constante quer em *GFL* (veja-se também o caso de Maria Amélia: Mary Amélia) quer em *BL* (por exemplo, Teresa: Terri, ou António: Tony), o que demonstra a necessidade de as personagens se tornarem “outras”, apagando em si os vestígios da origem, de forma a construírem relações de pertença com o espaço de chegada, dominado pela língua inglesa, língua do mundo e da globalização. No entanto, o conselho de Mateus a Manuel no início de *BL* – “Let this country shape you”²² (*BL*, 62) – encontra nas palavras de Tony (em *BL*) ou de Nuno (*GFL*) uma impossibilidade pungente, decorrente da saturação do espaço de chegada por hábitos trazidos da origem: “Todos estão aqui mas continuam nesse tempo da Ilha. Trouxeram-na, mantêm-na intacta dentro de si” (*GFL*, 379).

BL e *GFL* apresentam os momentos de regresso de Manuel e Tony ou de Nuno e Luís ao espaço de origem como oportunidades cruciais para a integração renovadora dos fragmentos identitários dispersos ao longo de diversos episódios de despersonalização desejada (por Manuel, em *BL*, e por Nuno, em *GFL*) ou sugerida (no caso de Tony, na sua tentativa de rejeição da ascendência portuguesa, ou de Luís Miguel, em *GFL*, que se diz mesmo “canadiano à força”).

²² “(...) deixa que seja este país a moldar-te.” (*TN*, 69)

Em *BL*, o regresso é um interregno na vida de Manuel, que regressa às origens para assistir à morte da mãe, que nunca lhe perdoara a partida da ilha. No capítulo “Made of me”, Manuel vê-se mesmo forçado a contrariar a promessa que fizera a Georgina, sua mulher, de nunca voltar aos Açores, aliciado pela oportunidade de exhibir a sua condição de emigrante bem sucedido. O regresso a Lomba da Maia é, para Manuel, como que um regresso a um cenário parado no tempo, que recupera vida com a sua chegada, havendo apenas mudança em algumas atitudes da família e dos habitantes da ilha. A chegada à casa de família, perdida no passado, corresponde, como também acontece em *GFL*, à sua transformação em espaço ancestral de morte e, como tal, de hipotético renascimento.

Em *GFL*, a morte da mãe acontece em Vancouver e a visita de Nuno representa um regresso à família enquanto espaço estranho, resultante de um processo de reinvenção do núcleo familiar, com o qual perdera o contacto há anos. Para além deste regresso-visita, *GFL* inclui ainda, no “Livro Quinto”, como conclusão da obra, um “Regresso Invisível” aos Açores e à casa da família protagonizado por Nuno. Ao regressar, Nuno retoma as ruínas do seu passado, materializadas agora em “casas com ideias e formas americanas” (*GFL*, 489), concluindo, porém, que “nada e ninguém estava morto dentro de si.” (*GFL*, 511). Embora o regresso de Nuno à Ilha o conduza a uma dimensão metafísica de si mesmo e da sua família, indica-lhe também, por outro lado, que não houve “nada” nem “ninguém” irrecuperável nas formas de alteridade que a narrativa foi encenando.

“O pior delas, destas casas - pensa Rui Zinho afastando-se das janelas entreabertas - é serem vazias de quem um dia se foi embora. Tão vazias, que se pode ouvir um tambor de morte nos passos que ecoam nelas...” (*GFL*, 487), o que significa, para quem as olha de fora, o reconhecimento de uma alteridade que desafia a memória do passado, permitindo um recomeço àqueles que regressam à origem. Já em *BL*, o recomeço define-se na vertigem do contexto de chegada (metonicamente representado nas cataratas do Niagara), sempre estrangeiro para Manuel, mas familiar a Anthony e Terri, enquanto representantes de uma identidade “hifenizada” ou inteiramente canadiana, respectivamente.

Capítulo III

Jogos de espelhos em *GFL* e em *BL*

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclairci, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature.

Marcel Proust

A transfiguração do real que acontece nos textos em análise, *GFL* e *BL*, envolve processos de encenação autobiográfica e outras formas de auto-reflexividade que merecem consideração. Ao considerar a parodização como uma estratégia, entre outras, de auto-reflexividade, Linda Hutcheon fornece, nesse sentido, elementos essenciais para a compreensão não só do contraponto Manuel/Anthony, em *BL*, ou Nuno/Rui Zinho, em *GFL*, mas também para um melhor entendimento do seu estatuto ficcional e da sua relação com as figuras do autor e do leitor. Lembre-se que, para a autora, o conceito de paródia se define como forma de repetição desenvolvida através de um distanciamento crítico irónico em que se evidenciam, pelo diálogo ou pela síntese, sobretudo diferenças (e não tanto semelhanças) entre dois ou mais textos, cuja relação depende do observador (Hutcheon, 1985: p. xii - xvii).

No caso de *GFL*, as personagens observadoras e observadas variam de acordo com quem assume a enunciação, surgindo Maria Amélia, Luís Miguel, Marta, Rui Zinho e Nuno em posição privilegiada no contexto das estratégias de auto-reflexividade e outras formas de especularidade presentes no texto. É pela voz de Amélia, por exemplo, que a narrativa apresenta as circunstâncias do nascimento de Nuno, bem como as dificuldades que marcaram a sua infância e a sua vida em Lisboa, fornecendo ao leitor dados fundamentais para a compreensão dos percursos pessoais dos dois irmãos.

Marta dá-nos também a sua “versão” de Nuno, aproximando-o de Rui Zinho, seu duplo paródico, como facilmente se percebe pelo diminutivo associado ao seu nome ou

pela referência ao desenvolvimento do seu trabalho literário, onde se inscreve a composição da própria obra, ironicamente “encomendada” pela família de Nuno na narrativa.

Em *BL*, o olhar observador pertence, em grande parte, a Anthony e é através dele que a narrativa confronta o leitor com o registo irónico, frequentemente amargo, do percurso de Manuel, no seu propósito de aniquilação da identidade de origem. Com efeito, a chegada de Manuel ao Canadá é marcada, desde logo, pela intervenção de Mateus que, ao constituir-se como caso de sucesso (ainda que apenas material), se lhe apresenta como modelo a seguir, nomeadamente na adopção da língua inglesa como via de comunicação e de integração na sociedade canadiana. No entanto, o exemplo de Linda, num domínio público de funcionalidade quotidiana, e o de Pepsi, num domínio privado de desenvolvimento dos afectos, depressa evidenciam a fragilidade do exemplo de Mateus, que acaba por originar barreiras de comunicação no seio da própria família onde, por imposição de Manuel, o uso do inglês se torna obrigatório para todos, o que resulta particularmente ridículo no caso da interacção com a mulher, Georgina.

O capítulo “Senhor Canada”, incluído na Segunda Parte de *BL*, não é, desse ponto de vista, menos significativo, não só pela recusa de Manuel em falar português com os seus compatriotas²³, mas também pela exuberância desmedida da sua celebração de tradições estrangeiras. A combinação no título do capítulo da palavra portuguesa “Senhor” com a ortografia inglesa do nome do país, “Canada”, parece indiciar já, de alguma forma, a relação de especularidade existente entre Manuel e Anthony, enquanto hipóteses de “ser” ou “não ser” no país de chegada. A comemoração do dia do Canadá concentra-se, assim, no espaço da casa de onde Teresinha/ Terry e Georgina se ausentam e onde pai e filho são objecto de uma dialéctica narrativa de construção/desconstrução. Com efeito, a referência às horas pauta os diferentes ritmos do dia para Manuel e para Anthony, atribuindo ao pai a celebração de um país ao qual não pertence (pelo menos por via da assimilação cultural que tanto deseja) e ao filho a função de proteger o pai da exposição pública do ridículo do seu alcoolismo e da sua idolatria canadiana. A narrativa contrapõe, deste modo, os rituais e

²³ “I caught a glimpse of Senhora Gloria as she came down the road toward our house. (...) “Ah...Senhor Manuel. You make a party?” She nodded her approval. People knew they were expected to speak to him in English – *You live in Canada now*, is what he'd say.” (*BL*, 170) / “Num relance vi a Sra. Glória que se dirigia para nossa casa (...). Ah... Sr. Manuel, faz festa? - e acenou, aprovadora, com a cabeça. As pessoas sabiam que deveriam falar em inglês com ele. “Agora vive em Canadá”, era o que costumava dizer-lhes.” (*TN*, 172)

sonhos de criança de Anthony à anulação progressiva de Manuel, no seu projecto de obtenção de sucesso por via da assimilação identitária absoluta. É significativo que, no fim do capítulo, Manuel admita, em português, a falência do seu sonho e deposite as suas esperanças no filho:

“Não quero mais sonhos.” His voice strained then cracked. “Dreams, no more dreams.” His eyes were big. “You the man! You my little man.” He turn to his side and through the snorting sobs came, “Sonhos, não quero mais sonhos,” until the words trailed off into a whisper. (*BL*, 176)²⁴

Anthony, por sua vez, protagoniza o desfecho do dia, após a ruptura emocional do pai, fechando um ciclo que abre para novas possibilidades, ao arrumar a casa e ao desacelerar o gira-discos que Manuel tinha utilizado para ouvir o hino do Canadá repetidamente, durante todo o dia:

I walked into the house and dropped everything on the living floor room, shut all the windows and locked the front door before I moved to turn off the stereo. My eyes became fixed on the wobbling record. I changed the record speed to SLOW. The voice became long and distant, a song buried in a dark tunnel as it struggled to find its way out. I was getting used to hearing and seeing things in that way. (*BL*, 176)²⁵

Percebe-se então claramente que a conotação ambígua do título só poderá ser concretizada por Anthony, através da perseguição dos seus sonhos de criança e da reinterpretação de símbolos nacionais e identitários, no sentido de uma alteridade que a relação entre a Primeira e a Segunda Partes de *BL* possibilita, ao apresentar Manuel

²⁴ “ – *Não quero mais sonhos*. – A sua voz esforçou-se e depois feneceu. – Sonhos, acabaram-se os sonhos. – Os seus olhos estavam muito abertos. – Tu és o homem! Tu meu pequeno homem. – Voltou-se de lado e, no meio do ressonar, entre soluços repetia: – *Sonhos, não quero mais sonhos* – até as palavras se perderem num suspiro.” (*TN*, 177)

²⁵ “Entrei em casa e deixei tudo no chão, fechei as janelas e tranquei a porta da frente, antes de desligar a aparelhagem. Os meus olhos fixaram-se no disco que oscilava no prato. Mudei a velocidade para LENTO. A voz tornou-se distorcida e longínqua, uma canção mergulhada num túnel escuro que procurava um caminho para sair. Eu estava a habituar-me a ouvir e a ver as coisas daquela maneira.” (177-178)

através do olhar de Anthony e do seu posicionamento crítico face à alternativa da assimilação cultural associada ao fracasso existencial de Manuel.

A auto-reflexividade em *GFL* passa também pela ordenação dos “Livros” que constituem o romance, apresentando-se o “Livro Zero”, colocado no final, como ponto de partida para uma releitura da obra enquanto “caleidoscópio de um único rosto”, em que a mescla labiríntica de vozes se assume como “autora real” da história. A dúvida autoral instaurada por Nuno e Rui Zinho revela-se, por fim, como um “erro” do autor empírico na sua tentativa de construir um artifício literário compatível com a figuração de si:

Foi o maior de todos os meus erros: pensar que podia viver na primeira pessoa e ao mesmo tempo ter sido outros, Nuno e Rui Zinho, o feminino plural das cinco irmãs que não sei se conheci e também o género e o número das vicissitudes de Luís, Jorge e Mário. Todos na verdade persistem como o caleidoscópio de um único rosto. (*GFL*, 521)

Este “único rosto” consagra a pluridiscursividade do texto, sem excepção da figura do leitor, enquanto lugar de inscrição da narrativa, de acordo com Roland Barthes:

Mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'incrinvent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination (...) la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. (Barthes, 1984: 66)

Helena Carvalhão Buescu sugere, por seu turno, a importância do autor empírico para a integração do texto num sistema de interacção social capaz de potenciar e estimular a leitura, postulando a necessidade de transição do binómio narrador/ leitor para a “tríade autor textual/ narrador/ leitor” (Buescu, 1998: 23), o que, em *GFL* e em *BL*, ajuda a compreender de que forma o texto se move entre estas instâncias num vaivém em que se desenvolvem relações de alteridade variáveis e complexas.

Rui Zinho e Nuno, em *GFL*, e Anthony e Manuel, em *BL*, no que parece ser a sua vertente autoficcional, apontam para a revisão de Manuel pelo olhar de Anthony e para a “iluminação” do percurso de Nuno pelo olhar de Maria Amélia, de Luís Miguel, Marta e de Rui Zinho, conformando-se num “rosto único” que acaba por se constituir como reflexo da “Gente Feliz com Lágrimas” do título, na medida em que a felicidade parece ser correlata do sofrimento e da dor. A conjugação de opostos enforma também o título de *BL*, já que a hibridez e a natureza do cirrípede²⁶ se associam ao amor, justificando eventuais paralelismos com as emoções decorrentes do relacionamento com o “outro” e com o local (físico ou simbólico) em que o sujeito se posiciona.

A correspondência dos títulos do “Livro Primeiro” (“Livro Primeiro – O tempo de todos nós”) e do “Capítulo Primeiro” (Capítulo Primeiro – Um qualquer de nós”) mostra que o “único rosto” referido no “Livro Zero” corresponde a um indivíduo colectivo e múltiplo, concretizado em estratégias de auto-reflexividade que se traduzem em diferentes versões especulares de determinados episódios da história da família. A unidade/diversidade de Nuno/ Rui Zinho, Maria Amélia, Luís Miguel, Marta, sugere possibilidades de leitura que justificam a sensação de “displacement” que imprime consistência ficcional a uma galáxia de identidades privadas, múltiplas e fragmentárias (Reaves, 2001: 117). Como compreender, então, a intrusão metaliterária de Rui Zinho face à sensação de “displacement” resultante do cruzamento dos olhares das personagens?

Rui Zinho surge na segunda metade de *GFL*, no episódio da morte da figura materna e define-se na narrativa como duplo e contraponto de Nuno, viabilizando a emergência de uma “dimensão terceira” na narrativa: “Na verdade existe no meio de ambos um terceiro indivíduo” (*GFL*, 341). O leitor é, então, confrontado com uma nova instância autoral, inteiramente ficcional, literária, que, ao mesmo tempo que duplica Nuno enquanto escritor, parodia a condição do autor empírico, pela instauração de um pacto de leitura em que a “verdadeira” autoria e significação da obra resulta da interacção das personagens e da cooperação do leitor na sua resposta às lacunas do texto (Iser, 2001). Entretanto, as dificuldades de Rui Zinho no registo memorial da história da família assinalam a falta de coincidência entre os “factos em si” e uma narrativa que não preexiste

²⁶ Tradução portuguesa da palavra "barnacle", que designa um crustáceo hermafrodita cuja concha se desenvolve em contacto com uma superfície rígida.

à enunciação, mas se produz com ela (Compagnon, 1998: 53), enquanto vai parodiando também a condição de escritor:

Rui Zinho, o duplo de Nuno, usa desse pseudónimo porque o pudor dos livros assim o exige. Só a razão dos livros o força, anos depois, a transpor essa realidade e a abrir sobre ela as portas do que existe no limiar e nos prelúdios da sua música maldita. Em cada um dos pequenos livros que publicou, o escritor Rui Zinho limitou-se sempre a soltar os pombos e a deixar que eles fossem extinguir-se ao longe, no espaço que cruza e ultrapassa os oceanos brancos da infância de Nuno. Quando julga perdê-los de vista, os pombos são ainda uma ponte no limite da distância. Até onde o olhar pode segui-los cumprem-se os dias e os anos de Nuno. Daí para a frente, erguem-se o tempo, a escrita, a vertigem de Rui Zinho. (*GFL*, 340)

Rui Zinho emerge na narrativa enquanto alter-ego de Nuno com a experiência da morte da figura materna, após a qual passa a integrar uma dimensão ficcional ironicamente oposta a uma possível tentativa de corroboração extratextual dos acontecimentos narrados. O escritor, antecipado no “depoimento” de Marta, só depois adquire nome, apresentando-se como Nuno, Rui Zinho e João de Melo e levando, deste modo, o jogo literário ao limite.

Com a apresentação da “Outra Versão de Marta”, no “Livro Quarto” de *GFL*, a voz de Marta ironicamente excluída, até então, da narrativa dita “de todos nós”, apresenta-se como “O papel em Branco” (*GFL*, 415) em que se inscreverá uma narrativa sobre a sua relação com Nuno, enquanto marido e escritor, que lhe é ambigualmente atribuída. Marta reclama a presença da sua voz na narrativa, definindo a sua ausência como “um alçapão, este fosso entre a minha única e as outras existências que [Nuno, Rui Zinho?] logrou – ou não logrou – inventar nas suas histórias planas” (*GFL*, 418), ou seja, como falha que impede ou prejudica a compreensão da narrativa no seu todo. Mas como entender esta ou qualquer outra narrativa como totalidade finita? A “Outra Versão de Marta” esclarece talvez a questão, ao considerar que a multiplicação de si mesmo e dos outros pode ser estendida a qualquer realidade transfigurável pela imaginação (*GFL*, 418-419), o que enreda o escritor num destino trágico e desumano:

Imaginava que você escolhera morrer de caneta na mão e olhos frios. Vergado ao peso dos sonhos, não da realidade. E correndo o risco de estar apenas inventando o infinito. (...) Por mais que o não quisesse crer, eu testemunhava a sua maldição terrena, sabendo que os escritores acabam por extinguir-se da própria luz que pensam produzir. Com os anos, cresce-lhes uma grande, uma iníqua pança de bois sedentários. Depois vão-se-lhes lentamente os cabelos, como aconteceu consigo. E por fim nasce nos seus dorsos sempre arqueados a bossa daquele discreto animal que só serve para atravessar desertos..." (*GFL*, 416)

A condição de escritor é desta forma parodicamente remetida para um destino de tragicidade e bestialização, em que as “Cinzas” (*GFL*, 431) precedem o “Processo de Fogo” (*GFL*, 440), reiterando talvez a necessidade de “apagamento” do autor empírico. “A outra versão de Marta” termina, entretanto, com “A Discussão e a Luz” (*GFL*, 461), em que se assiste à intervenção de Nuno-Rui Zinho na narrativa, no quadro de um dialogismo que acentua a ambiguidade da enunciação de Marta. A conclusão da “Outra Versão de Marta” remete, por fim, a “Discussão e a Luz” para “O Papel em Branco” em que Marta se teria transformado após o fracasso do seu casamento com Nuno, o que, em termos da narrativa, traduz o carácter potencialmente infinito da construção e desconstrução das figuras e das realidades ficcionadas.

Anthony de Sá em *BL* assenta, por sua vez, numa dimensão monológica em que a única voz do romance, a voz de Anthony-personagem, relata a história do pai e da família, encenando alternativas aos “factos em si”. *BL* divide-se em duas Partes distintas, sendo a primeira dedicada à história de Manuel, narrada na terceira pessoa, que termina com o episódio da morte da figura materna e a “semi-morte” de Manuel. Na Segunda Parte, o projecto de Manuel de integração na sociedade canadiana por via da assimilação revela-se impossível, traduzindo-se num percurso trágico que o conduziria eventualmente a uma morte efectiva no final de *BL* em que a vertigem das cataratas do Niágara constitui o cenário da conclusão da obra, onde as personagens se suspendem num destino que acaba por ficar em aberto na narrativa.

A enunciação na terceira pessoa, que caracteriza a Primeira Parte de *BL*, evidencia, por outro lado, o controlo do narrador sobre a vivência interior das personagens, exemplificando o que Dorrit Cohn teoriza em *Transparent Minds*: “These stylistic features

all point in one direction: the narrator's superior knowledge of the character's inner life and his superior ability to present it and assess it" (Cohn, 1983: 29). O narrador de *BL*, Anthony-personagem, cria, assim, personagens com as quais se relaciona de formas diversas, assumindo um controlo estrito do relato. É, de facto, Anthony quem controla a narrativa, centrando-a ora em Manuel ("Part I"), ora em si mesmo ("Part II"), duas "faces de uma mesma moeda" ou dois "senhores Canada" muito distintos.

O carácter monológico de *BL*, porventura sugestivo de uma encenação autobiográfica subliminar em Anthony-personagem/narrador, confere à narrativa uma verosimilhança que tende a confundir-se com o real, como sugere ainda Dorrit Cohn a propósito da narração na terceira pessoa:

Both its dubious attribution of language to the figural mind, and its fusion of narratorial and figural mind, and its fusion of narratorial and figural language charge it with ambiguity, give it a quality of now-you-see-it, now-you-don't that exerts a special fascination. (Cohn, 1983: 107)

De facto, tal ambiguidade, sugestiva de remissão biográfica para o autor empírico (Anthony de Sá), é indissociável do recurso a procedimentos retóricos como o monólogo interior, a reprodução das cartas enviadas por Manuel à mãe na Parte Primeira ou a retrospectiva da infância de Anthony-personagem na Parte Segunda. Para Paul Antze e Michael Lambek, em *Tense Past: Cultural essays in trauma and memory*, a lógica narrativa reflecte os mecanismos de constituição da memória, sobretudo no que se refere à memória individual de uma experiência traumática: "Individual memory, like the narration we call history, is never literal reproduction but an artifice to render the continuity in change realistic." (Antze e Lambek, 1996: 244). Desse modo, o presente baliza e altera a percepção do passado, condicionando a relação das personagens com o presente. Vejam-se, por exemplo em *BL*, as alterações no horizonte da memória de Manuel operadas pelo reencontro com a mãe moribunda: "Seeing his helpless mother settled Manuel's past"²⁷ (*BL*, 83). Maria Amélia, por exemplo, reconhece também a dificuldade que tem em recordar de forma clara acontecimentos relacionados com a infância (*GFL*, 94).

²⁷ Omite-se a tradução desta passagem por se considerar que esta desvirtua, neste caso, o texto original.

GFL e *BL* constituem-se, assim, como espaços de rememoração que remetem para imaginários de diáspora marcados por percursos de deslocação física e simbólica de personagens divididas entre origem e destino. A ambiguidade dessas memórias traduz-se na ocorrência de, no caso de *GFL*, relatos plurais, predominantemente introspectivos, e, no caso de *BL*, no relato de Anthony enquanto narrador e protagonista (Parte Segunda) da saga familiar.

A individualização das vozes do romance em *GFL*, tradutora de estados de consciência de diferentes personagens (confirmada, por exemplo, pela inserção de palavras inglesas no discurso de personagens imigradas no Canadá) e o “efeito de verdade” perseguido em *BL* através do relato de memórias alheias como suas ou das cartas já referidas confere a cada uma das narrativas um tom quase documental, de testemunho, na construção de alteridades procuradas e/ou imaginadas. Este “tom documental” desenvolve-se sobretudo através de uma pretensa tentativa de reconstituição de memórias, supostamente vividas, que permitam ao leitor uma incursão por versões possíveis dos factos. Esta participação do leitor na narrativa concretiza-se, em *GFL*, através de interpelações recorrentes, como acontece, por exemplo, no momento em que Luís se refere à reacção do pai quando Nuno abandona o seminário:

Foi talvez o único que sempre teve a sorte de poder desobedecer-lhe, de se recusar a vir para junto de nós e de mandar dizer-lhe por carta que não aceitava ser burro dele, boi ou mesmo seu filho. Por isso, bem pode rir-se da nossa história como duma boa anedota. Contada então por ele, senhor, até nós próprios lhe achamos graça. (*GFL*, 83)

Em *BL*, o apelo à participação do leitor processa-se através do registo aparentemente descritivo dos “factos” que fazem a história de Manuel e dos pensamentos de Anthony, em especial no desfecho da obra, na sugestão de esperança que a caracteriza, como sempre pela voz do segundo:

He looked back. His forehead glowed under the moon's light. “*I love him for the man he can be*”, I thought.

My hand darted out of my pocket. I lifted my arm into the air to wave, caught myself holding Mr. Wong's baby Jesus, all swaddled in lint.
My father turned away.

"Every song has a fire in it, he sang. A fiery dream that burns." (BL, 214)²⁸

A insistência na revisão de determinados acontecimentos, apresentados em diferentes versões, evidencia a necessidade da procura de si no "outro", seja ele familiar ou estrangeiro. No ensaio "Da literatura enquanto construção histórica", Manuel Gusmão afirma que a "literatura seria, assim, a disposição de uma alteridade pela qual me posso olhar "de fora" ou experienciar a minha diferença" (Gusmão, 2001: 217), o que ajuda a compreender como, em *GFL*, o registo polifónico contribui para o esclarecimento da memória dos factos, conferindo-lhes uma significação mais lata.

BL parece, como foi dito, querer distanciar-se da ficção através da construção narrativa de um relato possível sobre a história de uma família imigrante – a confirmação documental da veracidade da memória que determina este relato é uma preocupação que atravessa todo o romance através do desenvolvimento de uma coerência discursiva que sugere a coincidência entre Anthony-personagem, Anthony-narrador e Anthony-sujeito empírico. A transcrição das cartas enviadas por Manuel na Parte Primeira, a remissão para locais reais como Lomba da Maia, o relato de episódios verídicos que fazem parte da memória colectiva dos imigrantes portugueses em Toronto (caso do episódio/capítulo "Shoeshine boy") e a evocação de estereótipos da comunidade imigrante na América do Norte reforçam, de facto, a aparência de realidade, "mascarando" a ficção.

O registo epistolar, ilustrado pela transcrição das cartas de Manuel à mãe em *BL*, encontra, por sua vez, eco na "existência feita de cartas" descrita em *GFL*, ilustrando o recurso a pretensas provas documentais capazes de justificar a memória que regula a composição ficcional destas obras e o "efeito de verdade" pretendido. O que parece importar em *BL* é a encenação de uma autobiografia para Anthony-personagem, de quem Anthony-autor se aproxima meticulosamente para criar a possibilidade de uma alteridade

²⁸ "Ele olhou para trás. A sua testa brilhou sob a luz da Lua. «Amo-o pelo homem que ele pode ser», pensei eu.

Tirei a mão do bolso. Ergui o braço no ar para acenar e dei por mim a segurar na mão o menino Jesus do Sr. Wong, todo enfaixado em algodão.

O meu pai virou-se.

–«Toda a canção tem em si um fogo» – cantou ele. – «Um sonho ardente que queima. » » (TN, 215)

que se suspenda na adolescência de Anthony-personagem, deixando à imaginação do leitor a idealização das possibilidades de ser de Anthony-adulto.

Em *GFL*, a encenação de realidade faz-se nos moldes do romance polifónico (Bakhtine), cruzando-se as vozes de Nuno, Amélia, Luís Miguel, Marta, e até do autor empírico (“Livro Zero”), no sentido da obtenção de um efeito transcritivo das perspectivas de cada uma das personagens ou de “Um tempo de todos nós”, decorrente da intersecção de olhares face à história da família. A criação da figura de Rui Zinho concretiza uma “metáfora de si mesmo” em que João de Melo se revê de forma paródica, pela aproximação do estatuto ficcional de Nuno e de Rui Zinho, após o episódio da morte da figura materna.

O apelo à identificação/ participação do leitor com/ nos confrontos entre “eu” e “outro” concretizados em *GFL* e em *BL* remete, por sua vez, para o êxito das “encenações de verdade” que as obras propõem. Em *GFL* o objectivo de reconstituir a história da família migrante de Nuno através da escrita indicia a intenção de combater o esquecimento por parte das gerações seguintes, o que determinaria a existência de um leitor implicado, de natureza colectiva, a localizar na esfera familiar. Em *BL*, o leitor implicado encontra uma espécie de alter-ego no narrador Anthony-personagem, através do tom confessional e diarístico que este imprime à narrativa. Conforma-se assim um “pacto ficcional” de que o leitor empírico é parte integrante, nos termos considerados por Henri Godard:

Il existe un pacte de fiction dont, dans l'ordinaire, nous avons presque perdu la conscience. Autorisé par lui et porté par les mots, le romancier peut s'aventurer sur des terres inconnues, à peine pressenties, mais où nous le suivons sans nous sentir dépayés. (...) mais dont, au sein de la fiction, nous faisons pourtant une sorte d'expérience. (Godard, 2006: 495)

O pacto de ficção que Henri Godard refere traduz-se, em *GFL* e *BL*, na inclusão do leitor no “mundo possível” desse “rosto único” em que se intersectam vários. A verdade, a vida que realmente se vive, revela-se assim, como afirma Marcel Proust, no texto literário através da construção de diversas “versões” que são transfiguração da vida.

Capítulo IV

Um “deus de si mesmo”? O sentido religioso em *GFL* e em *BL*

O mundo estava todo do avesso, porque Nuno sempre vira os padres vestidos de negro. Pensava que só essa cor explicava a importância e a mortalha mundana de todos os padres, o seu tristonho olhar de corvos e até a pequena santidade dos seus ritos.

João de Melo (*GFL*, 23)

A demanda identitária que *GFL* e *BL* registam ultrapassa fronteiras, definindo-se, sobretudo, a partir do interior de cada uma das suas personagens que, após violentas experiências de deslocação de si mesmas com vista à aproximação a um “alter-ego” idealizado no e através do texto, procuram no contraste com um “outro” espaço, um “outro” eu, em que se reconstruam através de instrumentos de reflexão exteriores.

Em *GFL* e *BL*, o confronto da esfera do “eu” com diferentes “outros” implica uma reflexão espiritual de carácter humanista, em que o literário se conjuga com o religioso, no quadro dos dilemas ontológicos e existenciais das personagens. O equacionar da dimensão espiritual da procura de si mesmo em *GFL* e *BL* aponta também no sentido da emergência de uma espiritualidade nova, anti-católica, ou simplesmente humana, fundada na experiência social e pessoal.

Essa busca “de si” coloca um desafio às personagens de *GFL* e *BL* enquanto veículos de uma espiritualidade nova: encontrar alternativas capazes de responderem aos problemas da sociedade em geral, de determinados grupos (imigrantes portugueses no Canadá, açorianos, cidadãos canadianos residentes em cidades-destino da emigração portuguesa...), do grupo familiar, do indivíduo, enquanto realidades em transformação. A descrição desse percurso espiritual traduz-se, por outro lado, numa reflexão profundamente crítica face ao catolicismo, na sua dimensão eclesial. A intervenção

negativa do catolicismo na construção moral da demanda identitária encetada pelas personagens em qualquer das obras apresenta-se mesmo como forma de resistência à adoção de uma religião, responsabilizando-se o catolicismo não só pelas decepções que marcaram a infância de Nuno (*GFL*) e de Manuel e António (*BL*), mas também pelas decisões de partida dos protagonistas em ambos os textos.

Distantes da família após a experiência de deslocação, e desiludidos com o comportamento dos representantes da Igreja, Nuno e Amélia (*GFL*) ou Manuel e Anthony (*BL*) afundam-se em si mesmos, perdidos e solitários, atingindo uma dimensão humana que os ultrapassa. Procurar a espiritualidade através da religião católica representa em *GFL* e em *BL* uma falácia, que se delineia de forma evidente desde o início das narrativas, através de alusões recorrentes à vacuidade da Igreja Católica, testemunhada pelas personagens desde a infância. O fracasso dessa espiritualidade pré-determinada demonstra que as respostas procuradas radicam na experiência do exterior, no conhecimento do “outro”, assim como na aceitação/ compreensão de si mesmo enquanto “outro”, rumo a opções ontológicas e existenciais novas. Construir um mundo em que a moralidade se define através da experiência de vida, e não a partir de códigos pré-estabelecidos, sublinha a superfluidade do culto religioso e da reverência aos sacerdotes desse culto em *GFL* e *BL*.

Ao iniciar *BL* com o capítulo intitulado “Of God and Cod”²⁹, Anthony de Sá parece sugerir uma necessidade de equilíbrio entre dimensão religiosa e esfera empírica, neste caso da ilha, onde o desígnio divino parecia ter uma influência ilimitada sobre o destino dos homens que se aventuravam na pesca do bacalhau, para Manuel via de acesso à “terra prometida”. O registo de caos que domina a caracterização da experiência na ilha remete, por seu turno, para um diálogo com o discurso bíblico que é recorrente ao longo de *BL*.

A sobrevivência de Manuel ao naufrágio que marca a sua deslocação rumo ao destino canadiano ultrapassa, porém, o desígnio de um deus que, em vez de salvador ou protector, abandona a sua criação, criando lugar na narrativa para a figura de “Big Lips” – “Big Lips. Are you here?” (*BL*, 4)³⁰ é a questão que Manuel coloca à sua consciência aquando do naufrágio da sua frota, alegoria do episódio bíblico do Dilúvio, início de uma nova era para a humanidade. A fantasia de Manuel, a sua amizade com o peixe a que dá o

²⁹ “Acerca de Deus e do Bacalhau”(TN)

³⁰ “Beiçolas. Estás aí?” (13)

nome de “Big Lips”, legitima-se talvez através de um imaginário popular assente na grandeza e força do peixe, talvez fruto da importância local da actividade piscatória, o que gradualmente se sobrepõe, na narrativa, à necessidade da crença num deus como o que é apresentado pela fé católica. “Big Lips” retoma, de certa forma, o que Mircea Eliade define como “hierophany”, daí resultando o paradoxo que atravessará *BL*: “It is impossible to overemphasize the paradox represented by every hierophany, even the most elementary. By manifesting the sacred, any object becomes something else, yet it continues to participate in its surrounding cosmic milieu” (Mircea Eliade, 1959: 12).

“Big Lips” surge assim, em *BL*, enquanto manifestação do sagrado paradoxalmente ligada ao domínio secular, potenciando a apreensão e o conhecimento do mundo – “the world becomes apprehensible as world, as cosmos, in the measure in which it reveals itself as a sacred world” (Mircea Eliade, 1959: 54). “Big Lips” é ainda o destinatário das cartas que Manuel

(...) could not write home, not with the way things had been left (...). But the act of writing soothed him, so Manuel began to write letters also. They all began “Dear Big Lips...” Then in the cool pink of daybreak, he’d move up on deck and let shredded pieces of paper slip from his fingers like confetti. (*BL*, 14)³¹

As cartas dirigidas a “Big Lips” e destruídas de imediato dão a Manuel uma sensação de conforto pessoal, de contornos semelhantes aos da confissão religiosa, mas ainda sem hipótese de redenção. Após o naufrágio e a nova aparição de “Big Lips”, “there is a sense that he [Manuel] is not quite saved”³², o que sugere uma capacidade apenas parcialmente salvadora desta figura mítica criada no imaginário de Manuel e dos seus conterrâneos.

BL apresenta “Big Lips” como uma figura fantástica, cuja função é de refúgio e não de solução, quer no referido episódio do naufrágio, quer na descrição do abuso sexual

³¹ “Ele não podia escrever para casa, pelo menos não na situação em que as coisas tinham ficado. (...) Mas o acto de escrever, aliviava-o, portanto Manuel também começou a escrever cartas. Começavam todas por “Caro Beiçolas...” Depois, no alvorecer rosado e frio, ia até à amurada e deixava os pedacinhos de papel rasgado escaparem-lhe por entre os dedos, como *confetti*” (*TN*, 24).

³² “Tem a vaga sensação de ainda não se encontrar a salvo” (36).

a que o Padre Carlos sujeita Manuel. A presença de “Big Lips” converte-se, na imaginação de Manuel, em mecanismo de alienação da sua consciência infantil face ao abuso de que é vítima, o que contribuirá para a sua reflexão espiritual e para o seu posicionamento face à Igreja Católica, enquanto instituição, na idade adulta. De facto, aquando da sua estada em St. John, Manuel, já adulto, confronta o Padre Carlos com a memória traumática desse abuso, cena que se conclui com a queda da estátua de Nossa Senhora de Fátima, que acaba por se partir, sugerindo, metaforicamente, a urgência do fim de um culto religioso institucionalizado e representado por sacerdotes corruptos: “«I was a boy!» he yells. (...) Padre Carlos stumbles backwards, moves like a scurrying crab. He hits the base that supports *Nossa Senhora de Fátima*. (...) Her head comes off cleanly and rolls down the aisle, chasing Manuel”³³ (BL, 69 - 70).

Na “terra prometida”, mais precisamente no capítulo “Fado” (BL), Manuel assiste também (e o leitor observa-a pelos olhos de Manuel) a uma procissão em que a melodia do fado de Amália marca a coreografia do rito, sublinhando a importância da *secularização do sagrado*, em contraponto com a *sacralização do secular*, para a construção de um “terceiro espaço” (Bhabha, 1994) capaz de assegurar a sobrevivência de um “sujeito híbrido”, resultante de experiências de deslocação a vários níveis. A simultaneidade da procissão e do fado cantado por Amália sugere, seguindo ainda Mircea Eliade, um processo de sacralização que, neste caso, abrange ícones culturais portugueses:

The wave of men are outside their window now, somberly walking in uniform step. Some of them look up to catch the bittersweet longing in Amalia’s voice. Some smile, others casually salute Mateus. In the near distance floats the four-foot-high statue of *Nossa Senhora de Fátima*, her floor-length veils topped with a silver crown. The twelve chosen carry her proudly on their shoulders. (...) A plump woman raise her stringy daughter above her head and onto her shoulders. (...) “She’s so small.” Manuel hears the little girl say this amid the approaching hum of a band. *So young to be disappointed*, he thinks. (BL, 62 - 63)³⁴

³³ “Eu era uma criança! - berra ele. (...) O Padre Carlos tropeça ao recuar, desloca-se como um caranguejo. Embate contra a base que suporta a *Nossa Senhora de Fátima*. (...) A cabeça separa-se, inteira e rola pela nave, perseguindo Manuel” (TN, 76).

³⁴ “A onda de homens está agora a passar por baixo da janela, avançando solenemente com passo uniforme. Alguns erguem a cabeça para ouvir melhor o lamento da voz de Amália. Uns sorriem, outros saúdam Mateus. Muitos foram já seus hóspedes – a sua casa longe de casa. A pouca distância deles, desloca-se o metro e meio de estátua de *Nossa Senhora de Fátima*, com o seu véu comprido encimado por uma coroa de

Manuel e Mateus observam a procissão a partir da janela, por onde a voz de Amália transborda até à multidão que acompanha a estátua de Nossa Senhora de Fátima, secularizando um ritual religioso transportado para além do seu contexto de origem. Na multidão destacam-se, por um lado, a menina dos lacinhos, em quem Manuel projecta a sua própria desilusão, e, por outro lado, figuras ainda ameaçadoras como a do Padre Carlos e a do Comandante Alberto Sousa. Enquanto o Padre Carlos remete, como se viu, para o fim de um culto religioso institucionalizado e regulado por representantes corruptos, o Comandante Alberto Sousa representa, por sua vez, a ameaça do fim do sonho da “terra prometida”, pela intromissão das leis portuguesas em território canadiano, uma espécie de braço tentacular que se prolonga na diáspora.

As referências religiosas em *GFL* assumem um carácter talvez ainda mais crítico e agónico do que em *BL*, evidente a partir do momento em que o autor descreve o episódio da extrema-unção de Nuno, ainda com poucos meses de vida, antecedido pelo falecimento do seu gémeo. “Resignara-me já a ter de morrer por cada um de nós, menos por mim”, afirma Nuno (*GFL*, 401) a propósito do perdão que a mãe lhe pede no fim da vida, com o objectivo de obter a absolvição do filho que não abdicaria, no entanto, de um projecto existencial que após a expulsão do seminário se fora tornando cada vez mais abrangente: “Agora, essa luz renovava-se com outra intensidade e dizia-lhe que era preciso dar o salto do gamo ou do puma e mergulhar no sítio onde a paisagem se pode confundir com a vida e ser, como ela, infinita.” (*GFL*, 312).

A emergência de um homem novo, purgado da influência do catolicismo e capaz de trilhar novos caminhos de espiritualidade implica um envolvimento intenso de Nuno na esfera secular, através da activação de práticas e valores pelos quais havia sido castigado ao longo da sua permanência no seminário, tais como os valores da solidão ou da poesia (*GFL*, 275). Em *GFL*, a experiência de Nuno no seminário constitui-se como microcosmos de uma realidade social ensombrada pelo regime salazarista e pela ortodoxia católica de então: a censura, o silêncio, o culto da modéstia, a proibição, fazem parte da

prata. Os doze eleitos transportam-na orgulhosamente aos ombros. (...) Uma mulher roliça ergue acima da cabeça a filha enfeitada com laços e coloca-a em cima dos ombros. (...) – É tão pequenina. – Manuel ouve a menina dizer, no meio do som da banda que se aproxima. “Tão novinha para ter uma desilusão”, pensa ele.” (69-70).

angústia deste “último homem”, deus de si mesmo, na sua solidão e na sua paixão pela Mulher, representada em Marta.

No “Livro Segundo: A 3ª. pessoa do singular”, Nuno descreve a transição do seminário para a vida mundana de Lisboa, detendo-se nos motivos que levaram à sua expulsão, ante a indiferença de um deus ora “morto”, ora “bestializado”, na sua relação com a igreja e com o regime político de então. Enquanto o “deus morto” que habita Nuno lhe proporciona uma oportunidade de libertação, o “deus bestializado” que reside no íntimo dos padres do seminário inviabiliza-lhes a possibilidade de uma vivência verdadeiramente humana, o que explica a recorrência de metáforas de conotação animalésca na caracterização dos religiosos que geriam o seminário (por exemplo, o bispo provincial que expulsa Nuno do seminário “tinha não esse braço sem ossos, mas uma cobra atravessada nos ombros”) (*GFL*, 268).

A expulsão de Nuno torna-se, assim, metonímia de um estado de coisas que caracteriza a vida portuguesa da época, surgindo as falhas da instituição religiosa como causa e consequência dos males do regime de Salazar, o que confere ao romance de João de Melo um certo tom (“engagé”) de denúncia dos malefícios de uma sociedade ditatorial. O seminário significa também, nessa medida, a impossibilidade de escolha e, como tal, a recusa da construção da espiritualidade do “outro”, só depois da expulsão Nuno se confrontando com a sua própria centralidade no mundo e na vida:

Na noite de Lisboa, o destino de Nuno tornou-se logo redondo como uma lua de papel. Ele estava no centro do mundo e tudo se tornara equidistante. (...) Longe da família, é certo, sem um diploma de estudos, sem um único amigo – mas comprometido com a mais antiga e lúcida de todas as disciplinas dos vivos: o início de uma grande paixão pela vida. (*GFL*, 289-291)

Não é, assim, de admirar que essa nova consciência de si e do seu lugar no mundo contraste com as referências a uma entidade divina, tal como o seminário lhe impunha, através do recurso a metáforas de bestialidade e de decadência: “Lá bem no íntimo, não pode, não deve recusar a evidência. Deus está morto. É apenas um feto, mas apodrece no ninho das suas tripas.” (*GFL*, 284); “Deus tinha nascido muito longe dali. Não na cama

dos pais, mas em si e dentro de si: no ovo da primeira lombriga. Sentira-o crescer, tornar-se ténia (...)” (*GFL*, 294).

Ao assumir a existência de um “deus morto”, de uma entidade que se decompõe e transforma no seu íntimo, Nuno aniquila a esperança de uma espiritualidade sustentada no quadro da instituição católica, ao mesmo tempo que abre um espaço dentro de si para a criação de alternativas. A alternativa mais evidente é assumir-se como “deus de si mesmo”, como produtor de ideais e de um imaginário individual em que possa refugiar-se, abrindo caminho ao encontro consigo mesmo. Trata-se, no fundo, de rejeitar uma instituição religiosa que se projecta na dimensão política que assombra o país, através da auto-reflexão e do confronto directo com a realidade.

A emergência de um novo “eu”, deus de si mesmo, e a figura de Marta encarnam, em *GFL*, dois dos ideais a perseguir, resultantes, em parte, da rejeição de deus e da urgência de utopias pessoais que facultem um encontro esclarecido da personagem consigo mesma, em nome da emergência de um homem novo, capaz de restabelecer a ordem no caos político-social para que a narrativa remete.

Um destes ideais, evidente a partir do fim do “Livro Segundo”, consubstancia-se na efabulação de Marta, ao longo de *GFL*. A presença ambígua e idealizada de Marta na narrativa parece constituir-se como uma estratégia auto-reflexiva de Nuno, fundamental para a autoconstrução do protagonista e para a consistência do registo polifónico do texto. Embora Nuno afirme que “Não era necessário sequer idealizá-la. A Mulher estava dentro de si, sublimada e viva nessa posse que bastava cumprir-se numa imagem dela.” (*GFL*, 312-313), acrescenta, na página seguinte, que “A vertigem das mulheres era agora a única maneira de que dispunha para aprender o mundo” (*GFL*, 314), sugerindo a idealização do feminino como condição fundamental de autoconhecimento e relação com o mundo.

Aquando do regresso ao seminário para um encontro de ex-seminaristas, o mundo afigura-se a Nuno como “antiga arena de circo”, sendo, então, a sua experiência de seminarista descrita como momento de subtracção da realidade e da vida:

Tudo deixara de ser real e insuportavelmente plano, incriminado como um pesadelo que nunca fora absolvido. Ele mesmo talvez não estivesse ali. A sua existência confundia-se com a das personagens fictícias, com os actores a quem incumbisse pôr

de pé a sombra, a voz esquecida, a mão daquele que lança o espírito e a rede e colhe peixes moribundos nas águas do tempo.” (*GFL*, 319)

A emergência do homem novo e a sua viabilização enquanto “deus de si mesmo” e fonte de conhecimento do mundo confronta Nuno, por um lado, com as alternativas que a nulidade de uma mensagem espiritual pré-determinada traz à validação de si, dos outros e dos “outros de si” e, por outro, com as possibilidades de “ser” concretizadas na e pela ficção. A constatação da nulidade da mensagem católica constituir-se-ia, desta forma, como a única via para uma redenção dos “peixes moribundos”, vítimas e opressores, protagonistas do contexto político português aludido em *GFL*.

Em *BL* essa criação de um homem novo, cuja capacidade redentora se estende da ficção à realidade, surge de alguma forma associada, em Anthony, a uma espécie de missão evangélico-urbana, especialmente por ocasião da sua nomeação (falhada) para anjo da procissão no capítulo “Urban Angel”³⁵. Embora desiludido por ter sido o seu amigo Ricky, e não ele, o escolhido para arcanjo durante a celebração das festas do “Senhor Santo Cristo dos Milagres”, Anthony acaba por conseguir desfilar como anjo graças à forma como o pai, Manuel, se opõe à decisão oficial e à genuinidade do espírito inocente e incorrupto do filho.

A irreversibilidade do desencanto de Manuel face à instituição religiosa, resultado do abuso sexual que lhe marcara a infância e do seu triste adultério com a freira Ophelia, que o fizera perder o emprego, permite-lhe, assim, paradoxalmente, reunir uma força de oposição de tal dimensão que o surgimento de um novo espaço espiritual, com novos protagonistas e actores, concentra as suas esperanças na angelitude de Anthony e não na figura de Ricky, que, tal como Manuel, fora vítima de abuso sexual. Anthony surge, assim, não só como a escolha evidente para protagonizar uma espiritualidade nova, purgada de maldade, mas também como a única esperança de todos aqueles que, a partir da procissão, se reconhecem no seu exemplo como alternativa ao poder repressivo e quase anti-natura representado pela ortodoxia católica.

O desfile de Anthony na procissão legitima-o como alternativa possível para as pessoas que se benzem ou ajoelham à sua passagem, o que metaforicamente aproximaria o

³⁵ “Anjo Urbano” (*TN*).

“anjo urbano” da emergência de um novo Jesus com capacidade para redimir a comunidade imigrante portuguesa de Toronto:

Every time a gust of wind caught my wings, challenging my balance, I thought of what it all meant and with a firm resolve straightened myself, shifted and adjusted the weight on my sore shoulders, over my weakening knees, until we made it to the church steps. God listens to your prayers if your knees hurt a little. (*BL*, 139)³⁶

A persistência de Anthony na interpretação do papel do anjo resistente a qualquer adversidade, natural ou humana, parece confirmá-lo como protagonista de uma espiritualidade nova, fundada na vivência do secular enquanto sagrado. Aliás, no capítulo final de *BL*, “Mr Wong presents Jesus”³⁷, em que se apresenta a experiência da família de Manuel numa viagem às cataratas do Niágara na véspera de Natal, Anthony aproxima-se novamente da função espiritual que protagonizara na procissão, embora desta vez relativamente ao círculo familiar e às suas aspirações emocionais.

O jantar de consoada da família num restaurante chinês decorado com gaiolas de pássaros chilreantes, que coexistem com presépios adornados com figuras de fisionomia asiática, denuncia a falência da instituição católica e a necessidade da sua reinvenção, de acordo, por um lado, com as exigências do contexto multicultural de Toronto e do Canadá (metonimicamente figurado neste restaurante chinês e no seu presépio) e, por outro, com o destino emblemático dos pássaros felizes, mas engaiolados, cujo canto enche o restaurante e fere a susceptibilidade de Terri/Terezinha, personagem que se demarca, desde cedo, da demanda identitária de Anthony, ao projectar-se na realidade canadiana, rejeitando qualquer hesitação de identificação cultural. A exclusão de Terezinha é, de resto evidente, na evocação da imagem tríptica do presépio, em que se destacam o pai (Manuel/José), a mãe (Georgina/Maria) e o filho (Anthony/Jesus).

³⁶ “Cada vez que uma rajada de vento fustigava as minhas asas, fazendo-me perder o equilíbrio, pensava no que tudo aquilo significava e, com determinação, endireitava-me e ajustava o peso nos meus ombros doridos, forçando os meus joelhos enfraquecidos, até que chegámos aos degraus da igreja. «Deus ouve as tuas preces se sentires os joelhos a doer um bocadinho.»” (*TN*, 142-143)

³⁷ “O Sr. Wong oferece Jesus” (*TN*)

A relevância e a frequência das referências religiosas em *GFL* e *BL* traduzem assim uma preocupação espiritual que se sucede a uma experiência traumática do culto e imprime um cariz demiúrgico à dinâmica narrativa e à demanda identitária das personagens. A inclusão de representantes da igreja católica em ambas as obras sugere, por outro lado, uma intenção fortemente crítica em termos sociopolíticos, sem que tal ponha em causa o estatuto ficcional das narrativas.

Capítulo V

Universos femininos em *GFL* e em *BL*

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber porquê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver,
E que nunca na vida me encontrou!

Florbela Espanca

A experiência dos momentos de partida, viagem, chegada e regresso é dominada, muitas vezes, em *GFL* e *BL*, pela presença da figura feminina que, colocada em papéis predominantemente familiares, conduz narradores e personagens a um confronto consigo mesmos. Com efeito, *GFL* e *BL* apresentam uma vasta galeria de figuras femininas, constituída por mães, irmãs, esposas e tias, cujos papéis familiares são fundamentais para a compreensão do funcionamento dos afectos em cada um dos textos.

Neste contexto, destacam-se as figuras maternas: a mãe de Nuno (*GFL*) e a mãe de Manuel (*BL*), mas também as respectivas esposas, Marta e Georgina. O desenvolvimento narrativo das figuras maternas (mãe-avó, mãe-mulher) consubstancia, em ambas as obras, um eixo de significação fundamental para a compreensão da forma como as personagens se relacionam com a origem e com a afectividade feminina. O carácter exasperadamente protector da mãe é denominador comum aos dois textos, desde o início dos percursos de deslocação de Manuel e de Nuno, Maria Amélia e Luís. Em *BL*, Manuel refere que “early in life he knew the world his mother had formed for him was too small, too predictable.” (*BL*, 5)³⁸, o que remete para o peso das rotinas familiares no lugar de origem, como forma de preservação dos papéis sociais instituídos: “She continued hanging the clothes as if she

³⁸ “Percebera desde muito cedo que o mundo que a mãe criara para ele era demasiado pequeno, demasiado previsível.” (*TN*, 15)

hadn't heard. But Manuel could sense her anger, the disappointment in allowing herself to believe it was possible for her children to want for themselves the same things she did.” (*BL*, 8)³⁹. A reacção negativa da mãe face à decisão de Manuel esclarece-se, em parte, com a revelação da frustração de Maria Theresa, também ela afectada pela claustrofobia da Ilha, a que nunca conseguiria escapar. A apresentação de Maria Theresa, nas primeiras páginas de *BL*, sugere, assim, um certo tom crítico relativamente à função doméstica da mulher, cuja sobrevalorização das relações familiares mascara um descontentamento mudo, que se omite sem se esquecer, sendo causa de frustrações pessoais que transparecem na narrativa.

GFL concentra-se igualmente na apresentação da figura materna, dando conta da sua tristeza no momento da partida de Nuno e Maria Amélia para Lisboa. O episódio da despedida da mãe acontece, em qualquer dos casos, no espaço da casa, antes de ser o pai a levá-los até à cidade, de onde partiriam, de barco, para Lisboa: “Aí enfrentou os olhos chorosos de mamã, recebeu o clamor das lágrimas de toda a família” (*GFL*). No entanto, em *GFL*, ao contrário do que acontece em *BL*, o contraste entre as figuras paterna e materna destaca, nesta última, uma certa tendência para a anulação da sua densidade narrativa até ao episódio da sua morte, já em território canadiano. De facto, no “Capítulo Segundo” do “Livro Primeiro”, Nuno Miguel chega mesmo a afirmar:

Não havia mãe. A minha foi sempre uma mulher longínqua e de pouca opinião. Ralhava de longe de onde fazia as camas ou levava um balde com caldo de farelo e cascas de batata à gamela dos porcos, mas não creio que o fizesse por si. O amor dessa mulher pautou-se por uma estrita, plana ou mesmo côncava obediência ao seu homem. De resto, a família foi como uma ninhada confusa, crescendo ao ritmo do cio dele. (*GFL*, 53).

GFL sublinha, de facto, o silêncio da figura materna, como indício de uma negligência forçada pela “côncava obediência ao seu homem”, que, embora possa ser lida como forma de amor, não deixa de sublinhar a subserviência imposta pelo marido. A anulação da personalidade materna pelo pai, demonizado frequentemente na metáfora do

³⁹ “Continuou a estender a roupa como se não tivesse ouvido. Mas Manuel sentia a sua raiva, a desilusão por se ter permitido acreditar que os seus filhos iriam querer para eles as mesmas coisas que ela queria.” (*TN*, 18)

cão⁴⁰, confirma o carácter punitivo da violência que domina o passado da família na Ilha. No entanto, em *GFL*, o percurso do pai desde a ilha, onde se destaca por uma brutalidade atroz, até Vancouver culmina num percurso de redenção rumo à recuperação da sua humanidade. A redenção do pai torna-se, de certo modo, numa “outra versão” das problemáticas existenciais de Nuno, que, embora considerando-se “pai de si mesmo” (*GFL*, 60), admite também a função revigorante da presença paterna após um episódio de violência física que o deixara inconsciente:

Mas quando os seus braços musculados se abriram para o meu corpo delgado, senti que o peito se lhe tornara discretamente ofegante, ao reconciliar-se com o meu. E, estando eu morto, ressuscitei. E, pedindo-me ele de novo que comesse, agarrei na tigela com as mãos muito trémulas e pus-me a sorver. (*GFL*, 231)

Em *BL*, a figura paterna destaca-se, desde logo, pela ausência, cabendo a liderança familiar por inteiro a Maria Theresa, após a morte precoce do marido no mar. Manuel, o filho mais velho, torna-se, então, para Maria Theresa, o filho “eleito”, em quem projecta idealizações pessoais como a de uma possível liderança do círculo ilhéu: “«You are your father’s son. He lives in you» she’d sigh. (...) Her ambitions for her son were firm rather than clear: Manuel would become a man of importance, learned and respected in the village and beyond.” (*BL*, 6)⁴¹. A ausência da figura paterna no início de *BL* constitui-se, pois, como um elemento decisivo para o peso da figura materna no questionamento identitário de Manuel, visto que ela o transforma em destinatário de todas as expectativas da memória familiar.

Em *BL*, ao contrário do que acontece em *GFL*, o percurso de degradação individual de Manuel estrutura-se a partir da ausência do pai e das recordações e expectativas da mãe, reforçando-se com episódios especulares tais como a falta da mãe de Pepsi, a frustração amorosa no casamento ou o fracasso do próprio Manuel como exemplo paterno.

⁴⁰ “Porque quando se é filho de cão, a arte de viver cinge-se a isso: uivar ao vento e aprender a farejar nele o próprio destino.” (*GFL*, 49)

⁴¹ “ – És o filho do teu pai, ele vive em ti – dizia ela num suspiro. (...) As suas ambições relativamente ao filho eram mais determinadas do que lúcidas: Manuel viria a ser um homem importante, culto e respeitado na aldeia e para lá desta.” (*TN*, 15-16)

Veja-se, no capítulo “Reason to Blame”⁴², a referência emblemática ao abandono de Pepsi pela mãe, o que, ao constituir-se como um episódio especular da ausência paterna na infância de Manuel, explica, por um lado, a profunda carência emocional da filha e do pai abandonados e, por outro, a desagregação moral de Pepsi, tornada amante obsessiva.

O capítulo “Made of Me”⁴³, em que Manuel regressa à ilha para assistir à morte da mãe, revisita igualmente, e de forma reflexa, não só a ausência da mãe no percurso de deslocação de Manuel, mas também a frustração das suas expectativas relativamente ao casamento com Sílvia, preterida por Manuel a favor de Georgina, que se dispõe a deixar a origem. A evasão da ilha e a afirmação masculina através da constituição de família prevalecem, assim, sobre o amor, da mesma forma que Pepsi se perde na sua tentativa desastrada de criar condições familiares que conseguissem colmatar a ausência da figura materna.

Ao assumir-se como figura paterna na Segunda Parte de *BL*, Manuel é apresentado pelo filho Anthony como contraponto da figura materna, afectivamente encarnada por Georgina. Aos olhos de Anthony, Manuel apresenta-se como uma figura autoritária e intransigente nos valores que pretende transmitir, sublinhando-se a contradição patente em aspectos como o amor à pátria (veja-se o capítulo “Senhor Canada”, em particular o ridículo, ou mesmo o patético, da comemoração do dia do Canadá), a seriedade comportamental (vs. o alcoolismo) e a respeitabilidade familiar (por exemplo, no capítulo “Pounding their Shadows”⁴⁴, quando Terezinha questiona Manuel sobre o seu comportamento, incluindo a sua necessidade de se afirmar canadiano).

Em *GFL*, o contraste entre as figuras materna e paterna passa também por um alinhamento temporal estático, no caso da mãe, e dinâmico, no que se refere ao pai. De facto, se para a mãe “a vida era um presente contínuo, do qual nada havia a esperar” (*GFL*, 85), para o pai o tempo estende-se à medida da distância geográfica e da possibilidade de ser perdoado pelos filhos, como acontecerá, por exemplo, com Luís: “Quando se está longe e se sofre tanto, a gente absolve mesmo as paisagens malditas. As minhas saudades perdoam um tempo, mas acusam logo o tempo seguinte, e há nesses tempos todos uma

⁴² “Motivo de queixa” (TN)

⁴³ “Feito de mim” (TN)

⁴⁴ “Calcando as sombras” (TN)

espécie de perdão que se estende a nós mesmos e passa também sobre os outros” (*GFL*, 214).

O “Livro Quarto – A outra versão de Marta”, ao constituir-se como mais uma forma de multiplicação de vozes e olhares, apresenta-se também como estratégia de relativização das versões de verdade enunciadas por outras personagens, dando-se agora voz à “mulher-esposa”, até então silenciada pelo poder e pela agressividade do marido. A relação amorosa de Nuno e Marta repete, a seu modo, o fracasso do casamento dos pais, mas há agora espaço para uma versão alternativa do relato, dita no feminino, sem que se perca a relação de especularidade entre os dois casos: a dedicação de Nuno à literatura, tal como antes a do seu pai à terra, surge como uma explicação não só para o vazio emocional e para a degradação do casamento, mas também para a perda de si mesmo. Como diz Marta:

Que era feito da sua humanidade, amor? (...) Acontecia que a sua humanidade resistia entrincheirada na tinta, nos títulos poéticos dos livros. Atónita, sem compreender, eu começava a viver à sombra e à distância de dois homens. O dos livros estreitos e o outro: o homenzinho mal-humorado, tenso de angústia, que tinha a pouca sorte de viver comigo e com os filhos. (*GFL*, 445)

A dedicação profissional e a negligência da vida pessoal repetem, em Nuno, a trajectória do pai, acrescentando-lhe, no entanto, uma outra dimensão, através do olhar igualmente “outro” de Marta. A ficcionalização de Nuno por Marta é, de certa forma, uma “actualização do possível” ou, se quisermos, uma mentira que “incorpora a verdade e o propósito que dita que a verdade seja ocultada” (Iser, 2001: 102). A verosimilhança da “versão” de Marta é, aliás, posta em causa pela afirmação de Amélia, apresentada algumas páginas antes:

Com o tempo, e uma vez que jamais se tinha separado desse compromisso com a Mulher, deduziu que acabara por a inventar. (...) A Mulher caminharia sobre o papel, com o seu passo firme, e o vento levantar-lhe-ia um pouco o cabelo cor de avelã. (...) E, estendendo-lhe a sua mão seria apenas um homem feliz perante a sua deusa.

Vinha já coroada e tinha um nome. Nuno experimentou dizê-lo, gostou de ouvi-lo e limitou-se a repetir: Marta! (*GFL*, 315)

Nas palavras de Amélia, Marta constitui-se como encenação literária criada por Nuno, por contraposição ao logro amoroso representado pela relação dos pais, que se repete na sua própria frustração sentimental em relação ao casamento e aos filhos. Na sua “versão”, seja qual for o estatuto da personagem, Marta sublinha ainda o fracasso de Nuno enquanto “pai”, sobretudo de si mesmo, o que lhe atribui um percurso de degradação pessoal também presente em Manuel (*BL*).

De facto, quer Nuno (*GFL*) quer Manuel (*BL*) acabam por encetar percursos de degradação individual após o abandono dos seus locais de origem. Enquanto Nuno revisita o percurso do pai através de experiências de deslocação milimetricamente calculadas pela sua angústia existencial, Manuel desenvolve a busca de si mesmo sob o peso do naufrágio que lhe tolhera a possibilidade de afectividade paterna. Neste sentido, o fracasso dos protagonistas enquanto maridos e pais é, desde o início, previsível, acabando por consubstanciar-se, em *GFL*, através do que Marta considera ser o “diletantismo literário” de Nuno, e, em *BL*, através do relato de Anthony sobre o fracasso de Manuel na constituição de uma família que sempre quis que fosse vista como exemplar. Enquanto filhos, Nuno e Manuel protagonizam uma experiência agressiva de ausência paterna, que se transfere para a sua conduta como pais que idealizam (Manuel) ou negligenciam (Nuno) os seus filhos de forma ora espontânea, ora intencional.

A conotação trágica que a figura paterna projecta sobre os destinos de Nuno e de Manuel reaviva na figura materna uma possibilidade de resposta às questões existenciais que se lhes colocam. Como já foi dito, a mãe afirma-se, em qualquer das obras, como uma figura ora estática e passiva, ora activa, especialmente na produção de sentidos desencadeada pela sua morte e na necessidade de “passagem de um testemunho” que dê continuidade à saga familiar. De facto, o silêncio da mãe em *GFL* é interrompido em momentos-chave da narrativa, caso dos episódios em que Nuno e Amélia decidem abandonar a ilha ou da deslocação da mãe para Vancouver, momentos em que se sublinha o profundo sentimento de perda que afecta as personagens ao longo dos seus percursos individuais. Em *BL*, por seu turno, a figura materna assume um carácter mais dinâmico do

que estático, quer no momento da partida de Manuel, em que manifesta, de várias formas, a sua discordância face à decisão do filho, quer aquando do regresso de Manuel à ilha por ocasião da sua morte.

As dinâmicas de deslocação da figura materna caracterizam-se, quer em *GFL* quer em *BL*, pela inevitabilidade da morte, como momento fulcral de clarificação das trajectórias individuais das personagens. Ambas as obras apresentam as figuras maternas como signos narrativos de morte, que esclarecem Nuno e Manuel quanto ao objectivo último das suas próprias demandas. A “mise en abyme” que o episódio da morte da mãe representa para Nuno e para Manuel corrobora a tragicidade dos seus percursos identitários e constitui um ponto de viragem essencial para a compreensão da progressiva degradação e desistência das personagens face às opções que a narrativa lhes abre, no seu acesso a um “terceiro espaço” (Homi Bhabha, 1994) em que a negociação ou mesmo a fusão de referentes culturais de diferentes origens viabilizaria formas diversas de alteridade ou de pertença, como vimos anteriormente.

De facto, quer João de Melo quer Anthony de Sá dedicam uma parte significativa das narrativas em análise à descrição da morte da figura materna, começando pela sua inserção num espaço configurado pelas personagens como “outro” ou como estrangeiro. *BL* localiza a morte da mãe no espaço ilhéu, ao passo que *GFL* opta pela sua localização em Vancouver, inserindo-se elos familiares essenciais em espaços geograficamente distantes, que envolvem deslocações agónicas para Nuno e para Manuel. A localização espacial da ocorrência da morte da figura materna em locais distantes do aqui e agora dos protagonistas determina, deste modo, uma deslocação indesejada pelas personagens rumo ao espaço “eleito” pelo autor-narrador para o confronto com uma alteridade que pressupõe igualmente o confronto com um tempo não menos difuso. Com a iminência de morte da figura materna, Nuno e Manuel são impelidos para um recomeço em que se fundem nascimento e morte, na mesma medida em que se aglomeram espaço e tempo, ambos distantes e desconhecidos. A fusão das dimensões espacial e temporal, através de um processo de estranhamento desencadeado pela localização a vários títulos distante da figura materna, confunde-se também com a estranheza de uma viagem que decorre sem obstáculos pois, como refere Maria Alzira Seixo (1998: 42), a viagem aérea tende a perder o sentido metafórico de viagem como percurso de dificuldades a superar.

No entanto, quer *GFL* quer *BL* complexificam a viagem, que envolve sucessivas etapas: Nuno abandona os Açores e desloca-se para Lisboa de barco, de onde parte de avião para assistir à morte da mãe, após um voo para Vancouver com escala em Toronto; Manuel deixa as ilhas de barco rumo ao continente americano, de onde parte, apenas uma vez desde a sua chegada ao Canadá, para aterrar no aeroporto de Ponta Delgada e, após deslocação de táxi, chegar à localidade de Lomba da Maia. A viagem converte-se, assim, numa sequência de viagens em que Nuno, só, revisita uma família que se lhe afigura estranha, ao passo que Manuel, acompanhado da família construída no espaço estrangeiro, regressa ao local de origem que descreve como inalterado desde a sua partida. A estranheza do confronto de Nuno com a família em Vancouver e o sentimento de imutabilidade registado por Manuel ao regressar à ilha evidenciam, em ambos os casos, a importância da percepção da geografia física para a configuração de uma geografia simbólica. Em *GFL*, a cidade de Vancouver é apresentada como o lugar no qual a família se transformou noutra “versão” de si mesma, por contraposição a Nuno, o único que decidiu manter-se em Portugal, divergindo dos destinos da família.

Em *BL*, a origem, a ilha que se mantém inalterada, aprisiona a família de Manuel a um espaço-tempo anacrónico, confinando os familiares a uma identidade que não desejam, como acontece com Cândida, frustrada no seu desejo de ser atriz, o que desencadeia um conflito com a figura materna que se prolonga para a além da morte (recorde-se a forma como, no capítulo “Made of me”⁴⁵ Cândida pinta o rosto da mãe morta, vingando a agressão de que fora vítima).

A chegada de Nuno a Toronto, e depois a Vancouver, bem como a chegada de Manuel e da família a Ponta Delgada, e depois a Lomba da Maia, implicam um confronto retrospectivo que os leva a atribuir diferenças e semelhanças, tomando consciência da sua própria alteridade na transformação dos familiares. O espaço habitado pela figura materna ao tempo da sua morte transforma-se num lugar estranho para Nuno, na sua visita a Vancouver, e fecha-se sobre si mesmo na casa da família, que, em *BL*, Manuel invade com o núcleo familiar que viaja de Toronto a Lomba da Maia. Em ambas as obras, a casa assume um papel central na revisitação de uma figura materna devastada pelo tempo e pela ausência ou pela violência do marido, potenciando a reflexão sobre a morte e sobre novas possibilidades de ser. Origem e destino, vida e morte, parecem então fundir-se com

⁴⁵ “Feito de mim” (TN)

o objectivo de transformar a alteridade em identidade, no sentido de um ajustamento ontológico às questões colocadas pelas personagens, configurando-se novas possibilidades: para Nuno, é a possibilidade de redenção através do regresso à ilha e à casa, enquanto Manuel vê o legado de origem entregue, pela sua mãe, a Anthony e a um destino estrangeiro.

Note-se ainda que o prólogo da morte da figura materna representa, quer em *GFL* quer em *BL*, a possibilidade de reconciliação emocional entre a mãe distante e o filho ausente, como garante de uma nova liberdade. Em *BL*, por exemplo, a visão da mãe moribunda desencadeia a racionalização reconfortante do passado: “Seeing his helpless mother settled Manuel’s past. There was no need to hold on to things that had weighed so heavily on him, that had become obstacles, or so he rationalized, to all the things he had wanted from life.” (*BL*, 83)⁴⁶; “There is comfort in death, Manuel thought, the freedom to behave in a way that could not have been possible if someone were alive.” (*BL*, 92)⁴⁷. Já em *GFL*, o prólogo da morte da mãe, significativamente referida como “a minha Morta”, é aludido, por exemplo, da seguinte forma:

Sentado no chão perante a minha Morta, contemplo a leveza e o desembaraço das outras mulheres. Na determinação dos passos, há de novo a miraculosa vertigem das abelhas, com os seus aventais floridos (...). Queria outro perdão, e ficar eterna em mim como a casa, a terra, o mar e as luas da minha infância – e esse perdão sem lágrimas nem mentiras só eu, e não ela, o poderia realizar. (*GFL*, 400-401)

A morte da figura materna constitui-se, pois, como episódio central em ambos os textos no que se refere à renovação dos percursos existenciais de Nuno e de Manuel, havendo vozes narrativas que ganham maior relevância neste ponto da narrativa.

É no decorrer do prólogo da morte da figura materna em *GFL* que se refere explicitamente o carácter intermédio e, de certo modo, intermediário, do autor, João de Melo, e de Rui Zinho: “na verdade, existe no meio de ambos um «terceiro indivíduo». Esse trocou todos os nomes, inventou fisionomias, reuniu em Nuno e em Rui Zinho a

⁴⁶ Omite-se a tradução desta passagem por se considerar que esta desvirtua, neste caso, o texto original.

⁴⁷ “ «Existe uma consolação na morte», pensou Manuel, «uma liberdade de nos comportarmos de uma maneira que não teria sido possível se a pessoa estivesse viva». ” (*TN*, 99)

mentira da sua despersonalização e vai deixar outro nome na capa deste livro...” (*GFL*, 341). A explicitação deste “terceiro indivíduo” é, aliás, sublinhada na conclusão do episódio da morte da figura materna em *GFL*, quando os irmãos oferecem a Nuno uma máquina de escrever, confirmando-o assim, com algum desconforto da sua parte, como “autor” da saga familiar e criador de “mundos possíveis”: “Quando salta a tampa duma caixa portátil, sob o efeito da mola accionada por um botão, sei logo que se trata de uma máquina de escrever. Um arrepio de contrariedade fende-me os ossos malaras” (*GFL*, 409).

A emergência de Rui Zinho corrobora, deste modo, o dialogismo polifónico do texto, na linha de Bakhtine: “What the author used to do is now done by the hero, who illuminates himself from all possible points of view; the author no longer illuminates the hero’s reality but the hero’s self consciousness, as a reality of the second order” (Bakhtine, 1987: 49). As personagens ganham uma certa autonomia narrativa, criando-se uma “realidade de segunda ordem”, no caso de *GFL* através da escrita, do registo literário da história da família pela mão de Nuno-Rui Zinho-João de Melo.

Em *BL*, o episódio da morte da figura materna possibilita igualmente a emergência de uma nova voz narrativa no seio familiar, capaz de dar continuidade ao projecto delineado por Maria Theresa, primeiro para Manuel e, finalmente, para Anthony, ambos considerados parte de si. Georgina, mãe de Anthony, interpõe-se, no entanto, à continuidade do projecto de Maria Theresa, ou seja, à sua ambição de liderança do círculo ilhéu por parte do “filho pródigo”, com o objectivo de proteger Anthony:

«*Você veio de mim*», she whispered. Antonio turned to his father to make sense of the words. You are made of me, Manuel whispered. She smiled for a while, nodding her head, but then her smile vanished. The candle flickered. Georgina had entered the room silently. «*Não... nunca...*», she repeated as she gently lifted her son out of Manuel’s lap and pulled her behind her, out of her mother-in-law’s view. Georgina leaned over to the dying woman’s ear and whispered between gritted teeth, «*Nunca... there is no evil in this child. He’s mine and you will not destroy him, not him too*». (*BL*, 87)⁴⁸

⁴⁸ “ – *Você veio de mim* – sussurrou ela. António voltou-se para o pai, à procura do sentido das palavras. – Tu és feito de mim – murmurou Manuel. Ela sorriu por um instante, assentindo com a cabeça, mas depois o sorriso apagou-se. A vela estremeceu. Georgina acabava de entrar no quarto.

No entanto, o facto de Anthony se assumir como narrador da história da família demonstra, por um lado, o sucesso da passagem do legado familiar da avó ao neto e, por outro, o malogro de Manuel, enquanto construção identitária viável, no seu fascínio pelo exemplo de Mateus e no seu propósito de aniquilação da origem, à qual o espaço-tempo de destino se sobreporia.

O episódio da morte da figura materna em *BL* sublinha igualmente a emergência de Georgina enquanto dispositivo de reformulação do papel da mulher-mãe na narrativa e no percurso do seu protagonista múltiplo: o pai de Manuel, Maria Theresa, Manuel e, por fim, Anthony constituem-se, de facto, como um “ensemble” de vozes geracionais que funde dimensões temporais diversas em espaços que se estendem da ilha ao além-mar, no contexto simbólico da diáspora. Georgina assume-se, então, como figura materna protectora, no espaço estrangeiro em que Anthony passa a dar voz à história da família, na Segunda Parte de *BL*. Até aí, Georgina define-se através da sua relação com Manuel e, consequentemente, através do vazio emocional de um casamento determinado, desde o início, pela oposição de Maria Theresa e pela consciência de que esta seria sempre uma relação sem amor:

«Your father loved me», Grandmother Theresa had said to her daughter.

«Manuel loves me too.»

«You are not the one he came for and —»

«And what, Mãe? Silvia was the one he came to Portugal for. Is that what you want to hear? Well, she said no... and I said yes.»

Georgina knew very little about Manuel, other than he was twenty-six and he looked forward to share life in Canada. They weren't allowed to spend time together. (*BL*, 101)⁴⁹

— *Nunca... nunca...* — repetiu ela, enquanto levantava docemente o filho do colo de Manuel e o escondia atrás de si, onde a sogra não o pudesse ver. Georgina aproximou-se do ouvido da moribunda e sussurrou por entre os dentes cerrados: — *Nunca...* não existe mal nesta criança. Ele é meu e a senhora não o vai destruir. Este, não.” (*TN*, 94)

⁴⁹ “ — O teu pai amava-me — dissera a avó Teresa à filha.

— O Manuel também me ama.

— Mas não foste tu quem ele veio buscar e...

— E o quê, *mãe*? Hã? Foi a Silvia que ele veio buscar a Portugal. É isso que a mãe quer ouvir? Pois bem, ela disse que *não*... e eu disse que sim. Georgina sabia muito pouco acerca de Manuel, para além de que ele

Aceitar um casamento determinado pela urgência de Manuel em constituir família e encenar, desse modo, o sucesso pessoal em território estrangeiro, permite, porém, a Georgina a concretização de projectos profissionais (por exemplo, a obtenção de emprego como costureira, apesar da oposição do marido) e pessoais (a possibilidade de proporcionar uma vida diferente aos seus filhos). Segundo a descrição que Anthony faz da mãe, Georgina, “her determination to make something out of nothing” (*BL*, 182)⁵⁰ parece tornar-se no universo de referência que guia os percursos de deslocação de Anthony e de Terri, tal como ocorrem na Segunda Parte de *BL*: os sonhos e projectos frustrados de Manuel conduziram à sua degradação e ao dealbar de um novo sonho por parte dos filhos, sob a protecção de Georgina. Neste sentido, Anthony e Terri encarnam novas possibilidades de ser em contexto estrangeiro: por um lado, a opção “hibridizante”, em que se viabiliza uma identidade luso-canadiana que combina e reconfigura duas culturas num posicionamento identitário específico (Anthony); por outro, a opção de assimilação total ao contexto estrangeiro, representada por Terri.

Terri, em *BL*, e Amélia, em *GFL*, encarnam funções narrativas determinantes para a compreensão das personagens com quem o seu diálogo é mais frequente ou mais intenso: Anthony, Manuel e Nuno, respectivamente. Em *GFL*, Amélia apropria-se de um papel que Nuno lhe recusa, isto é, o papel de uma segunda mãe capaz de colmatar a falta de protecção e a falha emocional da mãe de ambos. As referências de Amélia a Nuno denunciam a sua frustração na protecção de um irmão que apresenta ao leitor como figura frágil e fragilizada, desde o seu nascimento até ao regresso final à casa de família nos Açores:

Nuno era miúdo, de cabelo loiro-palha quase branco e tão débil como um gatinho recém-nascido. Quando se lhe definiu bem o azul dos olhos, ficou com cara de menina. Carlos, o seu duplo, parecia robusto, bem irrigado de sangue e cheio de genica. (...) Pareciam de facto macho e fêmea. (*GFL*, 68).

tinha vinte e seis anos e que parecia desejoso de fazer vida no Canadá. Não lhes foi permitido passar tempo juntos.” (*TN*, 107)

⁵⁰ “ (...) na sua determinação em conseguir fazer qualquer coisa a partir do nada.” (184)

A elegância discreta daquele homem de meia-idade, as suas mãos lisas, a pele urbana do rosto, levavam os velhos a supor que talvez pudesse ter sido uma pessoa daquele lugar. Porém um homem errante e cheio dessas vãs e obscuras aflições em que todos os homens se perdem quando partem para longe dos seus. (*GFL*, 481)

Se, em *GFL*, Amélia se encarrega da descrição que efemina e fragiliza Nuno, em *BL* assiste-se à inversão dos papéis feminino e masculino, nas figuras de Terri e do irmão, Anthony:

Terezinha stood there, bathing in the silence that followed her father's outburst. He saw his daughter take the hold of a dead chicken that lay on the kitchen counter. She clasped the headless animal by its feet. Terezinha bit her lips as she swung the chicken and tried to spell her name on the kitchen floor with droplets of blood.

Manuel then looked at Antonio, still in his pyjamas; he sat cross-legged in the corner winding his wrist with the thin ribbon that once held on to his ballon. So gentle, so empty of the spirit Manuel had wanted the boy to possess. (*BL*, 91)⁵¹

Terezinha (ou Terri) encarna, nesse sentido, a dimensão masculina do novo destino da família no espaço estrangeiro, remetendo a sua personagem para um percurso muito distinto do de Anthony, o “Urban Angel”⁵² (*BL*, 119), que retomará a memória da família desde a partida da ilha até ao confronto com as cataratas do Niagara que conclui a narrativa. Mas Terri reabilita também o universo feminino de *BL* ao revelar capacidades ilimitadas de perseguição dos seus sonhos e aspirações, perspectivando o contexto canadiano como lugar de todas as oportunidades, ao qual quer pertence e pertence, obliterando a herança familiar portuguesa.

O regresso de Nuno à casa de família nos Açores no “Livro Quinto – Regresso Invisível” é dominado, por seu turno, pelo confronto com uma “memória desse outro

⁵¹ “Teresinha apareceu, mergulhada no silêncio que se seguiu à explosão do pai. Viu a filha pegar numa galinha morta, que se encontrava em cima da bancada da cozinha. Ela segurava o animal sem cabeça pelas patas. Teresinha mordida os lábios enquanto manjava a galinha, tentando escrever o seu nome no chão da cozinha com gotas de sangue.

Manuel olhou depois para António, ainda de pijama; estava sentado, de pernas cruzadas, a um canto, a enrolar no pulso o fio que apertara o balão. Tão delicado, tão destituído do espírito que Manuel desejava que o rapaz possuísse.” (*TN*, 97)

⁵² “Anjo urbano”(*TN*)

mundo bisonho de outrora” (*GFL*, 478), de onde emerge uma galeria feminina de tias, “as últimas mulheres da família: excessivamente velhas, brancas e pelo menos tão nocivas como o luto das suas vestes” (*GFL*, 510), junto das quais Nuno se remete a uma dimensão metafísica, bem consentânea com o tom *post mortem* do “Livro Quinto”. O encontro de Nuno com as tias mortas neste “regresso invisível” à Ilha, além de incluir Nuno nessa dimensão *post mortem* que sublinha as possibilidades das opções identitárias experimentadas em *GFL*, parece sugerir ainda a incerteza da permanência na origem ou do regresso à origem como solução ontológica.

As representações do feminino, que o autor-narrador interpela de diversas formas, constituem assim eixos de significação essenciais para a compreensão do desenvolvimento narrativo de um “eu” que a si mesmo se procura incessantemente, ora multiplicado em vários (*GFL*), ora desdobrado numa sucessão de “filhos pródigos” que culmina em Anthony (*BL*), sendo parte fundamental dos imaginários de diáspora concretizados em cada uma das obras.

Conclusão

A casa, as terras e os pomares continuam a ser pertença da vida, do povoamento e do equilíbrio deste espaço de mar que é impossível repartir e ver dissolvido. Restam navios que passam ao largo da costa, demasiado longe para que sejam reais.

João de Melo (*GFL*, 522)

A concretização de imaginários de diáspora em *GFL* e em *BL*, através do destaque de pólos de significação essenciais à (re) definição individual de acordo com, neste caso, o contexto de e/imigração que afecta as personagens, sublinha a urgência de revisão do conceito de nacionalidade literária, assim como o regresso à teorização dos géneros literários e a opção por metodologias adequadas à análise de novas formas de romance.

Como se viu no Capítulo I, pensar *GFL* e *BL* em termos exclusivamente, ou quase, nacionais ou locais pode conduzir a conclusões erróneas ou parcelares, dada a abertura de qualquer das obras a problemáticas tão abrangentes como a da identidade ou a da preservação da localidade em contextos fortemente marcados pela internacionalização e pela globalização, operadas, entre outras, pela via da e/imigração. Neste sentido, *GFL* e *BL*, enquanto sagas familiares associadas à emigração portuguesa para o Canadá, encontram-se na construção de imaginários de diáspora pautados por processos de hibridização em que se combinam referências de origem e de destino, no sentido da emergência de um “terceiro indivíduo” inscrito ou em processo de inscrição num “terceiro espaço” (Bhabha, 1994).

Tais imaginários evoluem, entretanto, geralmente de uma dimensão exterior, em que se equacionam aspectos metaliterários e de imagem do estrangeiro, para processos de autognose, assentes na relação da personagem consigo mesma e na relação com o “outro”. A dialéctica entre “verdade” e “ficção”, que os textos instituem, implica, por sua vez, uma

revisão da teoria dos géneros, nomeadamente no que se refere às fronteiras da autobiografia, na sua relação com a polifonia do discurso romanesco.

A este propósito, a noção de “ficção antropológica” (Iser, 2001), ao perspectivar o texto literário enquanto jogo de “ser” e “parecer”, favorece a compreensão do modo como qualquer das obras, *GFL* e *BL*, pressupõe a cooperação do leitor no preenchimento criativo de lacunas sugestivas da narrativa. Questões como “o que é ficção?” ou “que verdade?” implicam assim, à imagem das próprias personagens de *GFL* e *BL*, respostas “híbridas” que respeitem a “rugosidade do real” (Buescu, 2008: 12-13), através dos pactos que se vão estabelecendo entre figura autoral, texto e leitor. A figura de Rui Zinho afirma-se, nesse sentido, como estratégia ficcional de reflexão metaliterária, contribuindo, no seu desdobramento da figura autoral, de forma significativa para o “caleidoscópio de um rosto único” instituído em *GFL*. Anthony de Sá, em *BL*, apresenta-se, por seu turno, aparentemente muito próximo da voz do protagonista Anthony, na encenação de uma autobiografia que propõe uma versão possível dos factos que fazem a história de uma família: saga imaginada mas orientada para um “efeito de verdade” muito nítido, na sua mediação das vivências das diferentes personagens.

Na observação do exterior que marca a relação entre Portugal e o Canadá em qualquer das obras, a paisagem externa tende a apresentar-se como projecção do observador, enquanto representante de um olhar ora imigrante/emigrante, ora visitante, ora geracional, na sua relação com os contextos de origem e destino. A imagem torna-se, por isso, variável e subjectiva, enquanto construção mental e afectiva de um sujeito em processo de transformação ou mesmo de alterização. Os espaços canadiano e português assumem-se, deste modo, como soma de “inter-espaços” (Santos, 2002: 325), na sua viabilização da diferença, através do registo de diferentes impulsos de deslocação a que correspondem diferentes etapas simbólicas da busca identitária empreendida pelas personagens. Enquanto para Nuno, em *GFL*, o espaço da cidade de Lisboa constitui o “inter-espaço” onde acontece a decisão de partir para o Canadá, reiterando uma opção familiar, e onde se prepara também a partida para a ilha, rumo às origens e à memória de um passado doloroso, para Manuel, em *BL*, o espaço da viagem por mar – ponte entre o espaço vazio e sem potencial da origem e a “terra prometida” – constitui-se como lugar de transição, em que não é possível permanecer, viradas já as costas à claustrofobia da origem.

Pode dizer-se que Nuno tem do território canadiano uma visão diferida, construída a partir de dentro, que assim evita um contacto mais directo com realidades que se lhe afiguram estranhas e desproporcionadas, quando comparadas com memórias do passado que, embora dolorosas, lhe são familiares. Para Manuel, a assimilação ao contexto canadiano assume-se, por sua vez, como a única via plausível para a realização de um ideal de vida que passa pela obliteração de quaisquer vestígios que a Ilha nele tivesse deixado, vistos como um mal de que a personagem se quer ver purgada. Em qualquer dos casos, o espaço português é a origem, uma parte de si que todas e cada uma das personagens transportam irremediável e inevitavelmente consigo, mesmo quando optam pela partida para uma “terra prometida” que se lhes vai revelando não só nos seus aspectos positivos (por exemplo, em *GFL*, o conforto material e, em *BL*, a possibilidade de uma identidade “hifenizada”), mas também através de estereótipos pouco lisonjeiros ou, ainda, de “vícios sociais” como o materialismo ou o consumismo.

Ao encenarem formas várias de alteridade, *GFL* e *BL* procedem a uma reflexão espiritual de carácter humanista, que aponta no sentido de uma espiritualidade nova, em que o indivíduo tenderia a assumir-se como “deus de si mesmo” ou apóstolo de uma religiosidade não institucionalizada, fundada na experiência social e pessoal. Neste contexto, a conceptualização de Mircea Eliade (1959) relativamente à manifestação do sagrado através dos objectos e da sua participação cósmica na realidade, pode ajudar-nos a esclarecer a necessidade dessa outra religiosidade, quer esta se manifeste num homem “deus de si mesmo”, cuja lucidez espiritual dispensaria qualquer institucionalização do culto religioso, quer ela se revele em fantasias como a do “Big Lips”, que acompanha Manuel durante o naufrágio e o conduz às margens da “terra prometida”.

O facto de, em *BL*, a chegada à “terra prometida” ser dominada pelo encontro com a mulher estrangeira, “Linda”, ilustra, por outro lado, a importância do elemento feminino no contexto da narrativa. Em *GFL*, por seu turno, a enunciação de Amélia, irmã de Nuno, guia, no início e em várias passagens da obra, a narrativa da memória da família. Os universos femininos de *GFL* e de *BL* são contudo dominados pela figura materna, na medida da sua influência sobre as restantes personagens e sobre a configuração de um espaço-tempo marcado por percursos de deslocação de grande densidade simbólica. Embora a funcionalidade narrativa da figura materna a remeta, a certo ponto em ambas as obras, a um papel passivo (sobretudo no que se refere ao seu lugar nas relações

matrimoniais que entretanto se estabelecem), o relato do seu falecimento assume uma centralidade incontestável no âmbito da demanda ontológica desencadeada por Manuel/Anthony e por Nuno/ Rui Zinho, na pluralidade das suas tentativas de “ser/ não ser”. A concentração espacial, ou mesmo o carácter concentracionário, do episódio da morte da mãe em Vancouver (*GFL*) e em Lomba da Maia (*BL*) sugere a Nuno a urgência de um “Regresso Invisível”, na consciência de uma alteridade entretanto construída, e a Anthony a assunção da hibridez como resposta identitária viável, reconhecendo-se luso-canadiano. Em *BL*, Manuel, Anthony e Terry representam, aliás, três respostas identitárias paradigmáticas em contextos de diáspora: assimilação não resolvida, interidentidade ou assunção de uma identidade cultural híbrida ou “hifenizada”, opção pela identidade canadiana, em detrimento do legado cultural de origem.

Os imaginários de diáspora construídos em *GFL* e em *BL* definem-se ainda por relações de especularidade particularmente salientes em capítulos como “Outra Versão de Marta” ou “Senhor Canada”, onde o cruzamento de olhares legitima vozes tão significativas como a da mulher-esposa ou a do indivíduo luso-canadiano. Em “Outra Versão de Marta”, a obra literária é também vista como potencialmente ilimitada, aberta a qualquer realidade transfigurável pela imaginação, o que a torna irredutível ao conceito de nacionalidade literária, nomeadamente no que refere à diversidade das geografias físicas e simbólicas próprias de contextos migratórios. A discussão teórica sobre a legitimidade de uma “literatura de diáspora” ou “de emigração” deverá reportar-se, neste sentido, a *corpora* de carácter transnacional, associados a movimentos de deslocação física e/ ou geográfica que aí encontram representação literária em diferentes géneros.

Produzidas e publicadas em contextos literários diversos, as obras estudadas remetem assim para uma “literatura de emigração” ou “de diáspora”, onde cabem textos de nacionalidades diversas, que se abrem a leituras comparadas que os enriquecem, ao transporem os seus contextos de origem através da tradução.

BIBLIOGRAFIA

Textos

MELO, João de (2008). *Gente Feliz com Lágrimas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SÁ, Anthony de (2008). *Barnacle Love*. Canadá: Doubleday Canada.

SÁ, Anthony de (2009). *Terra Nova*. Tradução de Maria Eduarda Colares, com revisão de Maria João Freire. Lisboa: D. Quixote.

Bibliografia crítica

ANTZ, Paul, e Michael LAMBEC (eds.) (1996). *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. London: Routledge.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2001). *Viagens na minha era: dia-crónicas*. Lisboa: Temas e Debates.

____ (1983). *A Questão da literatura açoriana – Recolha de intervenção e revisitação*. Angra Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.

BAKHTINE, Mikail (1987). *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

____ (1984). *Esthétique de la Création Verbale*. Paris: Gallimard.

BARTHES, Roland (1984). “La mort de l’auteur”. In *Essais critiques IV – Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 61-67.

ANDERSON, Benedict (2005). *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.

BESSIÈRE, Jean (org.) (2007). *Littérature, représentation, fiction*. Paris: Honoré Champion.

- BHABHA, Homi (1994). *The Location of Culture*. London-New York: Routledge.
- ____ (2007). “Ética e estética do globalismo: Uma perspectiva pós-colonial”. In *A Urgência da Teoria*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 20-44.
- BLANCHOT, Maurice (1997). *Literatura de Viagem – Narrativa, história, mito*. Lisboa: Edições Cosmos.
- BRASIL, Luís António de Assis (2003). *Escritos Açorianos: A viagem de retorno (tópicos acerca da narrativa açoreana pós-25 de Abril)*. Lisboa: Edições Salamandra.
- BIZARRO, Rosa Maria (org.) (2007). *Eu e o Outro. Estudos Multidisciplinares sobre Identidade(s), Diversidade(s) e Prática(s) Interculturais*. Porto: Areal Editores.
- BRUNEL, Pierre. Chevrel, Yves (dir.) (1989). *Précis de Littérature Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ____ (2004). *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1998). *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos.
- ____ (2001). *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- ____ (2005). *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d’ Água.
- ____ (2008). *Emendar a Morte. Pactos em literatura*. Porto: Campo das Letras.
- BUESCU, Helena Carvalhão, e João Ferreira DUARTE (eds.) (2007). *Stories and Portraits of the Self*. Amsterdam-NewYork: Editions Rodopi.
- CLINGMAN, Stephen (2009). *The Grammar of Identity: Transnational fiction and the nature of the boundary*. Oxford: Oxford University Press.

- COHN, Dorrit (1983). *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- COLLINI, Stefan (1993). *Interpretação e Sobreinterpretação*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la Théorie – Littérature et sens commun*. Paris: Éditions du Seuil.
- DAMROSCH, David (2003). *What is World Literature?*. Princeton: Princeton University Press.
- DUNN, Maggie, e Ann MORRIS (1995). *The Composite Novel: The short story cycle in transition*. New York: Twayne Publishers.
- ECO, Umberto (2004). *Os Limites da Interpretação*. Tradução de José Colaços Barreiros. Algés: Difel.
- ELIADE, Mircea (1959). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York: Harcourt.
- FERNANDES, Maria da Penha Campos (2006). *História(s) da Literatura*. Lisboa: Almedina.
- FLUDERNIK, Monika (ed.) (2003). *Diaspora and Multiculturalism - Common traditions and new developments*. Amsterdam-NewYork: Cross Cultures.
- FOUCAULT, Michel (2006). *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega.
- FREITAS, Adelaide (2008). *Nas Duas Margens: Da literatura norte-americana e açoriana*. Ponta Delgada: Linhas e Círculos
- ____ (1992). *João de Melo e a Literatura Açoriana*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FREITAS, Vamberto (1992). *O Imaginário dos Escritores Açorianos*. Lisboa: Edições Salamandra.

- GARCIA, José Martins (1987). *Para uma literatura açoriana*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- GODARD, Henri (2006). *Le Roman – Modes d’emploi*. Paris: Éditions Gallimard.
- GOULART, Rosa Maria (2001). *Literatura e Teoria da Literatura em tempo de crise*. Braga: Angelus Novus
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo Uno y lo Diverso – Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- ____ (1998). *Múltiples Moradas – Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Marginal Tusquets Editores.
- Gusmão, Manuel (2001). “Da literatura enquanto construção histórica”. In Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada – Novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 181-224.
- HUTCHEON, Linda (1985). *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- ISER, Wolfgang (2001). "A ficcionalização como dimensão antropológica da literatura". In Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada – Novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 101-102.
- ____ (1980). *The Act of Reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- ____ (2003). “Definir autobiografia”. In Paula Morão (org.), *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 37-54.
- LOPES, Ana Cristina, e Carlos REIS (2000). *Dicionário de Narratologia*. Lisboa: Almedina.

- LOPES, Silvina Rodrigues (1996). “Marcas do desespero”. *Românica* (Lisboa: Edições Colibri), nº 5, pp. 19-21.
- LOURENÇO, Eduardo (1982). “A emigração como mito e os mitos da emigração”. In *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 124-137.
- ____ (1999). “A nau de Ícaro ou o fim da emigração”. In *A Nau de Ícaro seguido de imagens e miragens da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, pp. 43-53.
- NEMÉSIO, Vitorino (1983). “Açorianidade”. In *A Questão da Literatura Açoriana. Recolha de Intervenções e Revisitação*. Angra do Heroísmo: Edição da Secretaria Regional de Educação e Cultura, pp. 32-34.
- ____ (1932). “O Açoriano e os Açores”. In *Sobre os signos de agora*, Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 59-62.
- MACHADO, Álvaro e PAGEAUX, Daniel-Henri (1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- MACHADO, Urbano Bettencourt (2003). *Ilhas conforme as circunstâncias*. Lisboa: Edições Salamandra.
- MARINHO, Maria de Fátima (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Lisboa: Campo das Letras.
- MELO, João de (1994). *Dicionário de Paixões*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Mendes, Ana Paula Coutinho (2000). “Representação do outro e identidade: um estudo de imagens na narrativa de viagem”. *Cadernos de Literatura Comparada* (Porto: Gramito), nº 1, pp. 93-100.
- ____ (2002). “Das narrações que (também) nos fazem: o imaginário de duas escritoras luso-descendentes traduzidas em Portugal”. In *Deste lado do espelho – Estudos de tradução em Portugal*. Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 289-304.

- MICHEL, Jacqueline (1986). *Une Mise en récit du silence*. Paris: Librairie José Corti.
- MOSLUND, Sten Pultz (2010) *Migration Literature and Hibridity: The Different Speeds of Transcultural Change*. Palgrave Macmillan.
- MOURA, Jean-Marc (1999). “L’imagologie comparatiste”. In *Littérature Comparée – Théorie et Pratique*. Actes du Colloque International Tenu à l’Université de Paris XII. Paris: Honoré Champion Éditeur, pp. 31-36.
- NANCY, Jean-Luc (2010). *Identité. Fragments, franchises*. Paris : Galilée.
- OLIVEIRA, Armando, e Carlos TEIXEIRA (2004). *Jovens Portugueses e Luso-Descendentes no Canadá – Trajectórias de inserção em espaços multiculturais*. Oeiras: Celta Editora.
- OLIVEIRA, Anabela (2007). *Entre Vozes e Imagens – A presença das imagens cinematográficas nas múltiplas vozes do romance português (anos 70-90)*. Lisboa: Pena Perfeita.
- OUELLET, Pierre (2000). *Poétique du Regard: Littérature, perception, identité*. Québec: Presses Universitaires de Limoges.
- PAVÃO, J. Almeida (1988). “Constantes da insularidade numa definição de literatura açoriana”. In *Conhecimento dos Açores através da literatura*. Comunicações apresentadas na IX Semana de Estudos dos Açores. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996). *Introduction à l’Intertextualité*. Paris: Dunod.
- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. Lisboa: Ática.
- PIRES, António (2009). *Rouxinol e Mocho seguido de Ensaio: Raul Brandão e Vitorino Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REAVES, Guerri (2001). *Mapping the Private Geography: Autobiography, identity and America*, North Carolina: McFarland and Company.

- ROSA, Maria Gilda (2006). *Insularidades em Gente Feliz com Lágrimas* de João de Melo. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- ROSA, M.P. Teixeira, Carlos (2000). *The Portuguese in Canada*. Toronto: University of Toronto Press.
- SAID, Edward (1978). *Orientalism*. New York: Random House.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2002). *A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência*. Porto: Edições Afrontamento.
- ____ (2006). *A Gramática do Tempo: Para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento.
- SEIXO, Maria Alzira (1998). *Poética da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.
- ____ (2001), “O tema como problema em literatura”. In Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada – Novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 459-499.
- SILVA, Reinaldo (2008). *Representations of the Portuguese in American Literature*. North Dartmouth, Massachusetts: Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts.
- SILVA, V.M. de Aguiar e (1983) *Teoria da Literatura*. 5ª. edição. Coimbra: Almedina.
- VILLAR, Carmen (2006). *The Metaphorical “Tenth Island” in Azorean Literature – The theme of emigration in the Azorean imagination*. Queenston: Edwin Mellen Press.
- TIEGHEM, Paul Van (1950). *La Littérature Comparée*. Paris: Armand Collin.
- ZEPETNEK, Steven (2003). *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.